



جـــامعة النجـــاح الوطنيـــة

المدارس الموسيقية في العزف على آلة العود

إعداد الطــالب

إبراهيم جهاد خير

إشراف

د. أحمد موسى

بحث مقدم لإستكمال متطلبات الحصول على شهادة البكالوريوس في العلوم الموسيقية

نابلس – فلسطين

2016

لجنة مناقشة البحث

د. أحمد موسى

أ. عمار قضماني

أ. إبراهيم الخروبي

ملخص البحث

يهدف البحث الى التعرف على المدارس الموسيقية في العزف على آلة العود (المدرسة المصرية والعراقية والشامية) ، من حيث نشأتها وأشهر روادها وأعمالهم الفنية وطابعها العام وأسلوبها في العزف من حيث الريشة وعفق الأصابع ، وعمل مقارنة بين هذه المدارس للتعرف على أوجه الشبه والأختلاف من ناحية اسلوب العزف والتلحين الذي أستخدم لآلة العود ، وأظهار تكنيك الريشة والأصابع لكل مدرسة ومدى أختلافها عن الأخرى ، وكان من أهم ما توصل اليه البحث من نتائج ، ان هناك أختلاف في الطابع فيما بين المدرسة المصرية والمدرسة العراقية ، فطابع الشجو والتطريب كان من أهم سمات المدرسة المصرية وطابع التجديد والتعبير والوصفية من أهم سمات المدرسة العراقية ، أن أختلاف الطابع يعود الى أختلاف التكنيك واسلوب العزف المتبع لكل مدرسة ، فأسلوب الريشة المصرية واستخدام الأصابع كان كلاسيكي تقليدي اي الأقتصار على الموضعين الأول والثاني من العزف وعدم أستخدام حركات الأصابع وخاصة الأصبع الرابع ، كما وتتميز الريشة الشرقية بالعزف بحالة الهبوط والفر والفرداش ، اما اسلوب الريشة العراقية وأستخدام الأصابع كان عصري ملائم لأسلوب التجديد والسرعة ومجاراة الغرب ، بأستخدام الريشة الصاعدة والهابطة المقلوبة ، وأستخدام جميع مواضع العزف الأربعة على الزند وأستخدام الأصبع الرابع بدل الوتر المطلق ، هذه تعتبر أوجه الشبه والأختلاف بين المدرستين في العزف ، وكذلك أُوصي بعد دراسة معمقة بالعديد من التوصيات منها : زيادة عدد البحوث والدراسات التي تتناول مدارس العزف على آلة العود وغيرها من الآلات في الدول العربية والعالم ، والبحث الدوري والموسع عن تقنيات العود الجديدة التي لم تكتشف وادراجها ضمن مناهج التعليم ، وتنقيح دوري لمناهج آلة العود وترتيبها ، ووضع تمارين التكنيك والريشة لكل من المدرسة المصرية والعراقية ، لكي يتسنى للدارس معرفتها والتفريق بين هاتين المدرستين .

الشكر والتقدير

بأصدق المشاعر وبأشدّ الكلمات الطيبة النابعة من قلب وفيّ، أقدم شكري وإمتناني لمن كانو سبب في إستمرار وإستكمال مسيرة حياتي ، من وقفوا معي بأشدّ الظروف ومن حفزوني على المثابرة والاستمرار وعدم اليأس، إلى أصحاب التميّز والأفكار النيّرة الى أساتذتي الكرام وأخص بالذكر الأب الحنون أ. عمار قضماني وقدوتنا أ. خالد صدوق والى دكتورنا القدير د. أحمد موسى ، كل التبجيل والتوقير لكم ، يا من صنعتم لي المجد ، بفضلكم فهمت معنى الحياة ، إستقيت منكم العلوم والمعارف والتجارب لأقف في هذه الدنيا كالأسد في عرينه ، عزيزاً كريماً ، لا ينخدع بالمظاهر والقشور ، بل يبحث دوما عن الجوهر ، بفضلكم وجدت لي مكانة في هذه الحياة ، فأنتم لم تعلموني حرفاً واحداً ، بل علمتموني كل شيء ، فلن أكون لكم إلّا عبداً وطوعاً فعمل المعروف يدوم ، والجميل دائماً محفوظ ، لا أنسى في يوم أنكم وقفتم جنبي على طول ، أتمنى من الله عز وجل أن يعطيكم الصحة والعافية ، ودام الله عزكم ودام عطاؤكم .

أصدقائي الرائعون ، رسالة شكر وإمتنان أطيرها لكم لوقوفكم بجانبي دوماً ، فلو غبتم عن ناظري يوماً فأنتم في القلب ، أذكر أيام الشدائد حينما لم تفارقوني لحظة ، بل كنتم خير عون وسند ، ما أجمل تلك الأيام بكل ما فيها ، فلقد كنتم كالسكر الذي يذهب مرارة العيش ، ويسلي النفس ويشد من أزرها ، سعادتي كبيرة بكم ، ولن أتخلى عنكم ما حييت ، إن قلت شكراً فشكري لن يوفيكم ، حقاً سعيتم فكان السعي مشكوراً ، إن جفّ حبري عن التعبير يكتبكم قلب به صفاء الحب تعبيراً .

الأهداء

أهدي بحثي هذا الى قدوتي وسندي ونبراسي الأول ، الى من تحمل المشاق والصعاب من أجلي ، الى من علمني وكبرني وجعل مني رجل علم وثقافة بفضله ، الى النبع الذي أرتوي منه حباً وحناناً والنور الذي يضيء حياتي ، الى من أجد عنده سعة الصدر ولين الجانب ، الى أبي الحبيب العزيز ، جميع بحور الشعر والنثر تعجز عن وصف حبي لك وشكري وأمتناني الى أبعد الحدود .

كما أهديه الى نور ومنبع حياتي ، إلى الشمس التي أنارت دربي ودفأتني بحنانها ، إلى الصدر الذي يضمني كلما ضاقت بي الدنيا ، إلى قمري الذي لا يغيب وشمسي التي لا ينقطع دفؤها أبدا ، إلى من أرى من خلال ثغرها الباسم جمال الكون ولذته ، إلى قمري الذي لا يغيب وشمسي التي لا ينقطع دفؤها أبدا ، الى صاحبة القلب الحنون ومالكة الصدر الرحيم ، الى أمي الغالية ، مهما بذلت ومهما حاولت أن أقدم لك لن أوفيك حقك ، فأنت علمتيني الحياة وزعتي بي الخلق الحسن والحب والجمال والشجاعة والقوة ، فإليك أهدي عملي هذا .

كما أهديه الى أخوتي وجميع أصدقائي وأساتذتي ومعارفي والى الأخ الذي لم تلده أمي ، الى من وقف بجانبي وحماني ، الى من تقاسمنا أجمل أيام الحياة ، الى الذي لم أفارقه يوماً ، الى الذي يشجعني ويقويني ، الى نبع الوفاء والعطاء لا حدود له ، الى صاحب القلب الحنون والطيب ، الى أعز وأغلى الناس ، الى صديقي العزيز والأخ الغالي مهند بنورة ، كنت الشمعة التي تضيء الدنيا من حولي فكيف لأيامي أن تحلو بدونكِ وكيف لأبتسامتي أن تعلو شفتي بعد فراقكِ ، صديقي أفتخر بوجودك في حياتي فصداقتك وسام أضعه على صدري ، فأنت رجل والرجال قليلون ، مهما كتبت وقلت لن أفصح عن قطرة حب من بحر حبي لك ، ولك مني كل التمنيات بالتوفيق والسعادة والحب .

الفهرس

الفصل الأول

1. المقدمة
2. مشكلة البحث
3. أهداف البحث
4. أهمية البحث
5. تساؤلات البحث
6. حدود البحث
7. منهجية البحث
8. مصطلحات البحث

المقدمة :

تعتبر آلة العود من أقدم الآلات الوترية وأكثرها أستخداما وأهمية ، حيث تعتبر من أهم الآلات في الموسيقى العربية وجزء أساسي في التخت الشرقي ، ويعتمد عليها المغني اثناء الآداء ويعتمد عليها الملحن في أستخراجه وتجسيده للألحان ، كما تغطي في مساحتها الصوتية أوكتافين ونصف وتتكون من ستة أوتار ، أكتشفت آلة العود منذ أكثر من 5000 سنة ووجدت نقوش تدل على ذلك ، حيث وجدت لدى الحضارات القديمة تدريجيا منذ القدم وصولاً الى العصر الحديث (27) ، وتطورت آلة العود تدريجيا من حيث الصناعة والشكل ومن ناحية الآداء ، فوجد العود ذو الرقبة الطويلة والقصيرة وكذلك تغيرت المواد الداخلة في صناعة العود عبر الزمن نحو الأفضل ، ولعبت جميع الحضارات دوراً مهما في هذا التطور خاصة الدول العربية ، ومنذ بداية القرن العشرين وصلت آلة العود الى توج إزدهارها ، وظهرت في كل منطقة أساليب خاصة وطابع خاص في العزف على آلة العود أدت الى نشوء مدارس موسيقية لهذه الآلة وكيفية تدريسها ، وفي هذه الدراسة أريد التركيز على الدول العربية وخاصة المدرسة التقليدية الكلاسيكية التي ظهرت في مصر بشكل رئيسي والمدرسة التجريبية الحديثة التي ظهرت في العراق بشكل رئيسي ، وهناك رواد سطع نجمهم في الدول العربية حاملين افكار ومبادىء وطابع كل مدرسة من هذه المدارس ، مثل محمد عبد الوهاب ومحمد القصبجي وصفر علي وفريد الأطرش رواد للمدرسة التقليدية الكلاسيكية التي تمثلت في الألتزام بالريشة الشرقية البحتة وفي عفق وزحلقة الأصابع وفر الريشة ، وتمثلت ايضا في الجمل الشرقية البحتة التي تجسدت في القطع الآلية مثل السماعي والبشرف والدولاب واللونجا وكذلك في القطع الغنائية ، ووصفت هذه المدرسة بطابع الشجو والتطريب والإلتزام ، وكذلك ظهر في النصف الثاني من القرن العشرين رواد أسسوا المدرسة التجريبية الحديثة في العزف على آلة العود مثل الشريف محي الدين حيدر ومنير بشير جميل بشير ونصير شمة ، وتمثلت هذه المدرسة بالثورة على التقاليد والأساليب والمناهج القديمة التقليدية المستخدمة في المدرسة الكلاسيكية ، وانتهجت

طابع التجديد أقتدائاً بالعالم الغربي وبموسيقاه ، فظهرت أعمالهم الموسيقية في قطع وصفية تعبيرية خيالية اهتمت بتكنيك الأصبع وأسلوب الريشة المقلوبة التي يستخدم فيها اصبعين السبابة والأبهام في حركة دائرية بين الأوتار بأختلاف الريشة الكلاسيكية التي تعتمد على الرسخ بشكل أساسي ، وأهتموا ايضا بالسرعة مجاراة بأسلوب الجيتار والبزق ، لذلك أخذ العود طابع جديد يمكن من خلاله تصنيفه كآلة عالمية تعزف جميع الموسيقات الموجودة عالمياً ، وكانت بداية هذه المدرسة في العراق على يد الشريف محي الدين حيدر الذي تعلم أسلوب المدرسة التركية وطور منها للوصول الى هذه المدرسة الجديدة (21)

وسوف يتناول الباحث هاتين المدرستين (المدرسة الكلاسيكية التقليدية المصرية) ، (المدرسة التجريبية العراقية الحديثة) من حيث شرح مفصل عن كل مدرسة وأهم روادها وأعمالهم الفنية وحياتهم الموسيقية ، ومن حيث وجوه الشبه والإختلاف بينهما والمقارنة من حيث الطابع والأسلوب في العزف وشكل الريشة والعفق ، وذلك بالإضافة الى المدرسة الشامية التي تمزج ما بين المدرستين .

مشكلة البحث :

يعتبر وجود عدد من المدارس الموسيقية في العزف على آلة العود أمر صعب بالنسبة لدارس هذه الآلة ، من ناحية التمييز بين أساليب هذه المدارس وطابعها العام في العزف ، الذي يظهر جلياً في القطع الآلية الأكاديمية ، من حيث تكنيك الأصابع ووضعيات اليد اليسرى على الزند وأسلوب الريشية وكيفية تعلمها وآداء القطع بروح المدرسة المؤلفة لها وبنفس الطابع ، ومن خلال البحث سوف أعمل مقارنة بين طابع وأساليب كل من المدارس آنفة الذكر وتوضيحها وشرح جميع تفاصيلها بحيث يتمكن دارس الآلة من وجود مرجع يستطيع من خلاله فهم هذه المدارس وفهم أسلوب وطابع كل منها .

أهداف البحث :

1. تعريف آلة العود وشرح أجزائها ومكوناتها ونشأتها .
2. التعرف على الحضارات التي أستخدمت العود بالتسلسل منذ القدم حتى العصر الحديث .
3. التعرف على المدارس الموسيقية الشرقية في العزف على آلة العود .
4. التعرف على مدرسة العود المصرية من حيث نشأتها وأشهر روادها وأعمالهم الفنية وطابعها العام وأسلوبها في العزف من حيث الريشة وعفق الأصابع .
5. التعرف على مدرسة العود العراقية من حيث نشأتها وأشهر روادها وأعمالهم الفنية وطابعها العام وأسلوبها في العزف من حيث الريشة وعفق الأصابع .
6. التعرف على مدرسة العود الشامية من حيث نشأتها وأشهر روادها وأعمالهم الفنية وأسلوبها .
7. عمل مقارنة بين هذه المدراس للتوصل الى أوجه الشبه والأختلاف من ناحية اسلوب العزف والطابع .

أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث من كونه يركز على تفسير وشرح المدارس الموسيقية الشرقية في العزف على آلة العود، من حيث تاريخها ونشأتها وأشهر روادها وأعمالهم الموسيقية وطابعها العام وأسلوب عزفها ، وعمل مقارنة بينها من حيث الطابع والأسلوب والمنهجية في العزف ، وذلك مزود بشروحات ونوتات للقطع الآلية لكل مدرسة وتحليلها لتكون متوفرة لدارس آلة العود .

تساؤلات البحث :

1. كيف وصل العود بشكله النهائي من حيث الصناعة والآداء الى عصرنا الحالي ؟
2. ما هو تاريخ آلة العود عبر الحضارات بالتسلسل من القديم الى الحديث ؟
3. كيف نشأت المدارس الموسيقية في العزف على آلة العود ؟
4. ما هي أهم مدارس العود في الشرق الأوسط ومن هم أشهر روادها ؟
5. ما هي خصائص المدرسة الكلاسيكية المصرية في العزف على آلة العود وطابعها وأساليبها ؟
6. ما هي خصائص المدرسة التجريبية العراقية في العزف على آلة العود وطابعها وأساليبها ؟
7. ما هي أوجه الشبه والإختلاف بينهما من حيث طابع وأسلوب العزف ؟
8. كيف كان أسلوب وطابع المدرسة الشامية في العزف ؟

حدود البحث :

يتناول البحث دراسة المدارس الموسيقية في العزف على آلة العود وخاصة المدرسة المصرية الكلاسيكية والمدرسة التجريبية العراقية والمدرسة الشامية (سوريا ولبنان والأردن وفلسطين) ، من حيث الطابع والأسلوب والمنهجية وأشهر روادها وأعمالهم الموسيقية وذلك خلال القرن العشرين وسيتم البحث في نطاق جامعة النجاح الوطنية وخلال الفصل الأول من عام 2016 .

منهجية البحث :

إتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي ، وذلك لعمل مقارنة فيما بين المدارس الموسيقية في العزف على آلة العود وشرحها بتفاصيل كاملة من ناحية التحليل (العزف) ومزودة بتدوين موسيقي ، ومن ناحية وصف وشرح تاريخها ومنشأها وأشهر روادها وحياتهم الموسيقية .

مصطلحات البحث :

العفق : حركة الأصابع على الأوتار وكيفية ملامستها لزند الآلة .

الدساتين : فواصل معدنية توضع على زند الآلة الموسيقية حتى تبين وتحدد أماكن النغمات وموضعها على الزند ، وتستخدم في آلة الجيتار والبزق بشكل كبير وغيرها من الآلات الموسيقية .

العود ذو الرقبة الطويلة وذو الرقبة القصيرة : وتعني طول زند العود ، فالعود ذو الرقبة القصيرة يصل طول الزند الى 20 سم ، اما العود ذو الرقبة الطويلة يكون الزند فيه أطول من 20_25 سم .

الريشة : وتعتبر الريشة من أهم أجزاء آلة العود وتستخدم في اليد اليمنى ويضرب بها على الأوتار ، وتصنع حديثاً من البلاستك المقوى ، وحيث أن أختلاف أسلوب الريشة بين الشعوب كان له الدور الرئيسي والمهم في نشوء مدارس عديدة في العزف على آلة العود ، حيث ان اسلوب وطابع كل مدرسة يعتمد بشكل رئيسي على الريشة ، حيث يوجد العديد من العلامات الصغيرة والأشكال الموسيقية التي تدل على شكل الريشة وذلك خلال التدوينات والقطع الموسيقية .

الهاموني : هو عبارة عن توافق الأصوات وأنسجامها عندما نسمعها بنفس الوقت ، ويعتبر الهارموني عنصر رئيسي في الموسيقى وخاصة الغربية .

التألفات : بناء عمودي رأسي للنغمات التي تعزف مع بعض والتي يكون بينها أنسجام وتوافق ، والتألفات يكمن أن تكون ثلاثية اي مكونة من ثلاثة نغمات او رباعية مكونة من أربع نغمات أو تساعية ...

الكروماتك : هو عبارة عن تسلسل للنغمات ببعد النصف درجة صعوداً وهبوطاً ، اي يكون البعد بين النغمة والنغمة نصف درجة .

الفصل الثاني

الأطار النظري

1. العود عبر الحضارات : (الفرعونية ، الأشورية ، البابلية ، الفارسية ، الهندية ، الصينية ، الأغريقية ، العربية الأسلامية ، الأندلسية الأوروبية)
2. المدرسة الكلاسيكية المصرية : (محمد عبد الوهاب ، صفر علي ، أمين المهدي ، محمد القصبجي ، رياض السنباطي)
3. المدرسة التجريبية العراقية : (الشريف محي الدين حيدر ، جميل بشير ، منير بشير ، نصير شمة)
4. المدرسة الشامية : (عمر النقشبندي ، فريد غصن ، سيمون شاهين)

يعتبر العود من اقدم الآلات الوترية التي استخدمها الإنسان ، وتعني كلمة العود في اللغة العربية الخشب ، له خمسة أوتار ثنائية ويغطي مجاله الصوتي حوالي الأوكتافين ونصف الأوكتاف ، ويمكن إضافة وتر سادس حتى يمكن إضافة وتر سابع ، ويعتبر في العصر الحالي من أهم الآلات في الموسيقى العربية بشكل خاص وآلة أساسية في التخت الشرقي ، ويعتمد عليه معظم الملحنين العرب في أغانيهم وتحفيظها ، وقد كان للعود منزلة ومكانة كبيرة عند العرب ، ففي سماعه راحة للنفس والجسد ، كما يستخدم في العزف المنفرد والعزف الجماعي وكذلك مصاحب للغناء ، يعود تاريخ آلة العود الى اكثر من 5000 عام ، حيث وجد المؤرخون أثارا ونقوشا تدل على وجود هذه الآلة واستخدامها (23) ، وقد اختلف المؤرخون حول بداية صناعتها ومنشأها الأول ، فمنهم من قال إن أول من صنعها هو نوح عليه السلام وفقدت أثناء الطوفان ، وقيل إنها وجدت في عهد النبي داوود عليه السلام ، وذكر العلماء أن العود الذي كان يضرب به لم يزل بعد وفاته معلقا ببيت المقدس إلى حين تخريب القدس ، ويوجد في التوراة آيات تدل على استخدام العود في ذلك الزمان ، ومنهم من يرجع تاريخ الآلة الى لامك بن متوشاح بن محويل بن عياد بن اخنوخ بن قايين بن آدم ، وقيل أن أول من صنعه هو الملك جمشيد أحد ملوك الفرس وأسماها بالبربط ، ومنهم من قال أن اليونان وفلاسفتها هم من صنعها مثل أفلاطون وفيثاغورث الملقب بسليمان الحكيم ، ووجدت آثاراً تدل على وجودها عند الفراعنة المصريين منذ أكثر من ثلاثة آلاف وخمسمائة سنة (27) ، وكذلك وجد العود في الحضارات القديمة في إيران والعراق وسوريا ، وقد أثبتت الدراسات أن أقدم ظهور للعود كان في العراق وذلك في العصر الأكدي ، ونظراً لعدم وجود آثار ذات مشاهد لهذه الآلة في العصر السومري القديم ، لذلك لم ينسب اختراع هذه الآلة إلى السومريين بل للأكديين ، ثم انتشر العود في أنحاء العراق وأصبحت الآلة المفضلة في العصر البابلي القديم ، حيث وجدت نقوش تحتوي على مشهد لعازف واقف يعزف على العود القديم ذي الرقبة الطويلة وقد مسكه بصورة مائلة للأعلى ، لكن ما أجمع عليه الكثير من المؤرخين أن الفيلسوف أبا نصر الفارابي هو المخترع الأول لآلة

العود ، ولم يثقب له وجه فإذا به عند العزف أخرس خال من كل رنين ، ثم حدث ان قرض الفأر وجه العود فأحدثت به فتحة أكسبت صوته فخامة ورنين ، فسر أبو نصر واعتز بصنع الفأر الذي دله على هذا الاكتشاف العظيم . (23)

العود عبر الحضارات

الحضارة المصرية الفرعونية ، عرف قدماء المصريين آلة العود بفصيلتها وهي :

1. العود ذو الرقبة القصيرة : وهي فصيلة عود يشبه العود المستعمل في مصر في الوقت الحاضر ، وكان ذلك العود عبارة عن آلة ذات صندوق بيضاوي الشكل غالباً رقيق الجدران ، وقد عثر في مدافن طيبة على عود من هذا النوع ، ويدق على الأوتار بريشة من الخشب كانت تعلق بحبل في العود .
2. العود ذو الرقبة الطويلة : أما الفصيلة الثانية فهي فصيلة تشبه الطنبور والبزق كان برقبتها علامات تبين عفق الأصابع على الأوتار ، وهي ما يسميه العرب (بالدساتين) ، والصندوق بيضاوي في الغالب ، وقد يكون أحياناً على شكل خماسي أو سداسي ، وطريقة استعمال هذه الآلة أنها كانت تحمل على الصدر أو توضع رأسية كما في الرباب المصري ، ويعد ظهور تلك الآلة على النحو الذي سبق توضيحه دليلاً على ما بلغته المدنية الموسيقية عند قدماء المصريين في ذلك العهد ، لأن تلك الآلة تعد من أرقى الآلات الوترية التي يتم العفق عليها لإخراج مختلف الدرجات الصوتية ، وتدل على أن هذا النوع من الآلات هو نهاية ما وصلت اليه المدنية الموسيقية . (23)

الحضارة الأشورية والبابلية :

1. العود في اشور: امتاز بكثرة دساتينه ، وكان كبير الشبه بالنقوش التي ظهرت لآلة العود عند قدماء المصريين ، وكان العود ذو الرقبة الطويلة يسمى (بالطنبور الآشوري) وتلك الآلة ما زالت موجودة في نفس المنطقة الى الآن ، وبنفس الشكل والاسم ، ومنتشرة في كل من سوريا ولبنان والأردن وتركيا .
2. العود في بابل : لقد كانت بابل وسومر وما حولهما من البلاد أول من عرف العيدان أو الالات الوترية ذات الرقبة التي لا تصدر أصواتها بالانتقال من وتر لآخر ، بل بالضغط على الوتر (العفق) أي تقصير الوتر عند مواضيع مختلفة . (مجلة الأندلس ، 2011)

العود في بلاد فارس :

ما هو ثابت تاريخياً ان الفرس قد احتلوا مصر الفرعونية ، وقد نقلوا من حضارتها الكثير من الفنون والعلوم ، وكان العود والبزق أو الطنبور من الالات التي نقلوها الى بلادهم الى جانب الالات الموسيقية الاخرى كالناي والجنك وهي آلة الهارب الفرعونية ، وشاع استخدام آلة العود والطنبور ، وكان العود يسمى عندهم (بالبربط) ، وكان جسم العود عند الفرس أقرب الى الضيق والصغير ، وقد ازدهر العود في بلاد فارس واحتل مكانة عظيمة فيها ، نظراً لازدهار الموسيقى وتقدمها حضارياً على بلاد العرب في الفنون الموسيقية بعد ان تبوأت مكان الزعامة بعد المدنيات المصرية الفرعونية والآشورية . (27)

العود في الهند :

ظهر في الهند أشكال من العود ذي الرقبة العريضة ، والذي كان ينتمي الى عائلة الطنبور السيتار التي كانت معروفة في جنوب غرب اسيا ، ويتميز جسم هذا العود بشكله الكمثري الصغير ، ووجهه الخشبي الرنان ، كما يتميز برقبته الطويلة المستقيمة الضخمة ، وعليها لوحة مسطحة عليها دساتين معدنية يعفق عليها بالأصابع وهذه مثل دساتين الجيتار ، وعليها أوتار معدنية ويعزف عليه بواسطة ريشة من السلك الدقيقة وتمسك بإبهام وسبابة اليد اليمنى ، ويسمى هذا العود بالسيتار وتعنى بالفارسية (ثلاثي الأوتار) وان كانت هذه التسمية توحي بأن للآلة ثلاثة أوتار فقط ، بينما هذه الآلة في الهند كان يتراوح عدد أوتارها بين الاربعة وسبعة أوتار . (مجلة الأندلس ، 2011)

العود في الصين :

يشبه العود الصيني في شكله العام ومظهره وأسلوب صناعته ونوعية الأوتار المستعملة فيه وكيفية ربطها ، الأعواد البسيطة التي عرفتها الحضارات القديمة الأخرى ، ولكن الفرق يكمن في الضبط على السلم الخماسي بطبيعة الحال ، وكان من الآلات الأساسية في الموسيقى الصينية القديمة التي يعتمد عليها في التلحين ومصاحبة الغناء ، إلى جانب القانون الصيني والسيتارة المكونة من 25 إلى 27 وتراً .

(مجلة الأندلس ، 2011)

العود في اليونان والحضارة الإغريقية :

اتفق بعض الكتاب من العرب والفرس ممن كتبوا عن الموسيقى وتحدثوا عن العود ، أن العود جاءهم من اليونان ، وأن فيثاغوروث هو الذي اخترعه بعد أن اكتشف توافق الأصوات الموسيقية ، والبعض الآخر يعزو هذا الاختراع الى افلاطون ويزعمون في العزف على العود ، وكان يسمى العود في اليونان (باربتوس) ، وأستخدم العود عند اليونان في الطقوس الدينية ومصاحبة الغناء . (23)

العود في الحضارة العربية والإسلامية :

كانت آلة العود الآلة الرئيسية في الحضارة العربية ، واحتل عازفوها مكانة مرموقة ومنزلة لدى حكامها ، يذكر التاريخ أن أول ضارب بالعود في صدر الاسلام هو ابن سريج في مكة ، وشاع استعماله عند جميع الموسيقيين العرب الذين جاءوا بعده ، ثم "سيرين" التي كانت تتمتع بصوت شجي ، والتي نقلت العود المصري ذا الرقبة الطويلة الى الجزيرة العربية ، ثم قام ابن حارث بتعريف اهل مكة بآلة العود والغناء بطريقة صحيحة فنية ، وسما قدر الموسيقى وشاع استعمال آلة العود ، وكان سائب خاثر هو أول من عمل العود وغنى به في العصر الأموي ، حيث رأى نشيط الفارسي يستعمل العود في غنائه فاستعمله هو أيضاً في أغانيه ، وكان أول من غنى في المدينة بالعربية مستعملاً العود ، وجاء في أخبار ابن سريج أنة قد غنى في العصر الأموي أيضاً ، وكان يضرب بالعود وكان عوده على صنعة عيدان الفرس ، وقال ان الخليفة الوليد بن يزيد كان يضرب العود ويوقع بالطبل والدف وكان عالماً بصناعة الألحان وله فيها أصوات مشهورة (27) . ومن أهم ما استحدث في ذلك العصر هو تسوية أوتار العود حيث اتبع العرب التسوية الفارسية ، فصار الوتر الغليظ من أعلى والحاد من أسفل وما زالت هذه التسوية تستعمل الى الآن ، وكان سعيد بن مسجح أول من أخذ بهذه الطريقة ، وكذلك اطرد ظهور أثر الموسيقى

الفارسية في موسيقى العرب ، أما في العصر العباسي فقد تميز بظهور العديد من الشخصيات التي كان لها دور بارز في استخدام آلة العود مثل : ابراهيم الموصلي الذي كان ذا منزلة عظيمة لدى هارون الرشيد حيث كان من كبار الموسيقيين في هذا العصر ، ومنصور زلزل الذي كان أشهر من ضرب بالعود في الدولة العباسية ، واقترن اسم زلزل بأسماء بعض نغمات الموسيقى العربية فكأنما اصبح اسمه لحناً وعلماً ، حيث انه هو الذي استحدث صوتاً يسمى (وسطى زلزل) سمى فيما بعد نغمة السيكاه وهذه النغمة هي التي تميز مقاماتنا وموسيقانا العربية عن المقامات والموسيقى الغربية ، وإسحاق الموصلي الذي كان أقدر عازفي العود وأكثرهم شهرة لدى خلفاء الدولة العباسية وهو تلميذ زلزل وقد نعاه الخليفة المتوكل يوم وفاته بقولة : ذهب صدر عظيم من جمال الملك وبهائه وزينته . وكان للعود دور أساسي في التدوين الموسيقى فقد بنى الفلاسفة العرب أمثال الكندي والفارابي وابن سينا نظرياتهم الموسيقية مستعينين بآلة العود كأساس لها . (مجلة الأندلس ، 2011)

العود في الحضارة الأندلسية وأوروبا :

ولقد نقل العرب الى الأندلس كل ما سبق لهم معرفته من الآلات الموسيقية وزادوا عليها ، فأصبح لديهم منها عدد كبير ، وبالنسبة لآلة العود فقد استعملت الأندلس العود ذا الأوتار الأربعة ، والعود الكامل ذا الأوتار الخمسة ، والشهرود وهو نوع من أنواع العيدان ، ولقد كان قصر محمد الثاني يصدح بمائة عود ، كما كان المعتمد مغنياً وعواداً وابن عبيدالله يضرب على العود ايضاً ، وكان زرياب نجم أعلام الموسيقى في دولة الأندلس والذي اضاف الوتر الخامس الى العود ، وانتقلت آلة العود الى أوروبا عبر فترات أولها كان الفتح الأندلسي وفتح جزيرة صقلية والحروب الصليبية حتى أواخر القرن الثالث عشر ، وقد قامت على آلة العود النهضة الغنائية في اوروبا ، كما انها تعد اول آلة موسيقية تكتب لها مقطوعات خاصة بها لتؤديها دون إرتباطها بالغناء في العصور الوسطى ، حيث كانت آلة العود تحتل نفس المكانة التي

تحتلها آلة البيانو ، ويرجع الفضل لآلة العود في نقل الموسيقى الاوروبية من الكنيسة الى الحياة الدنيوية ، وقد ظهرت احجام مختلفة من آلة العود لتغطي كل المساحة الصوتية المعروفة ، وقد استغلت آلة العود في مصاحبة الغناء والرقص بالتآلفات التي تعزفها ، وكان هذا بداية ظهور لون جديد من الموسيقى تطور على أساسه فن الاوبرا وفن الغناء بصفة عامة . (مجلة الأندلس ، 2011)

وجميع هذه الحضارات إستخدمت آلة العود في المناسبات الدينية والثقافية والاجتماعية وفي العزف الجماعي والمنفرد ، كما كانت بداية لتطور الموسيقى بشكل عام في معظم الحضارات ، ومن خلالها تم إكتشاف وصنع آلات جديدة ، وقد تطورت آلة العود عبر العصور فأستخدم العود بعدة أشكال وأحجام بشكل كمثري ، فوجد العود عند الفراعنة بشكلين ذو الرقبة الطويلة والقصيرة ، وكذلك تغيرت مقاسات اجزاء العود والخشب المستعمل في الصناعة ، وكذلك الأوتار كانت تصنع من شعر الخيل ووبر الحيوانات وحديثا أستخدم المعدن في صناعة الأوتار ، وكذلك الريشة(المضرب) كان تصنع من قرن الغزال ومن الخشب أحياناً ، وحديثاً أستخدم البلاستك في صناعتها ، وكذلك عدد الأوتار تزايد بشكل تدريجي عبر العصور حتى وصلت عدد الأوتار في العصر الحديث الى 6_8 أوتار ، فقد تطورت صناعة العود تدريجياً عبر العصور من ناحية الشكل (الصناعة) ، ومن ناحية الأداء (العزف) وأصبح لها مناهج علمية وطرق تدريس خاصة بها ، وذلك ضمن منهجية معينة اتبعت لأسلوب وطابع العزف في كل منطقة ويشمل ذلك العزف المنفرد والجماعي ، ونخص بالدراسة والبحث الدول العربية وبالأخص مصر وبلاد الشام والعراق . (23)

العود في الدول العربية في القرن العشرين :

ومنذ بداية القرن العشرين أخذت آلة العود في العالم العربي تتقدم نحو الرقي بفنانين دارسين لهذه الآلة الموسيقية ، ومن مشاهير ورواد العود في هذه الفترة أو ما يطلق عليهم رواد المدرسة القديمة التقليدية في

العزف على آلة العود : رياض السنباطي ، محمد القصبجي ، أمين المهدي ، صفر علي ، محمد عبد الوهاب ، فريد الأطرش ، عبد الفتاح صبري ، وعبد المعم عرفة ، وقد تميز اسلوب هذه المدرسة بالشجو والتطريب وما تتسم به من عبير الماضي وكذلك الهدوء والتأني الذي كان ترجمة حقيقة لروح العصر ،(1) وكانت هذه المدرسة تمتد ما بين أواخر القرن التاسع عشر حتى ستينات القرن العشرين ، وانتقلت آلة العود وبفضل روادها في المدرسة الحديثة من قالب التطريب البحت الى قالب الوصفية والتعبيرية وتطبيق التقنيات الغربية العالمية ، مما أعطى لأسلوب العزف والتأليف لآلة العود شكلاً جديداً عما كانت عليه من قبل ، ومن رواد هذه المدرسة وأبرز العازفين فيها : جورج ميشيل ، محمود كامل من مصر ، ومنير بشير ، جميل بشير ، نصير شمة من العرق ، وعز الدين منتصر من المغرب ، وعبادي الجوهر ، عبد الرب ادريس من السعودية ، وشربل روحانا ، مرسيل خليفة من لبنان ، أحمد فتحي من اليمن ، وخالد الشيخ ، أحمد الجميري من البحرين ، وعمر كدرس من الكويت . (مجلة الأندلس ، 2011)

ومن هنا نرى ظهور مدرستين في العزف على آلة العود في الوطن العربي وهي :

المدرسة الكلاسيكية التقليدية : ظهرت في مصر وتركيا بشكل أساسي وفي سوريا وكثير من الدول العربية ، أتبعت هذه المدرسة أسس وأساليب معينة في العزف والتحلين للموسيقى العربية بشقيها الغنائي والآلي ، ووصفت هذه المدرسة بطابع الشجو والتطريب والالتزام .

المدرسة التجريبية الحديثة : ظهرت في العراق بشكل رئيس ، سمتها الأساس هي محاولة الثورة على تقاليد العزف والتأليف بل وصناعة الأعواد كما تحددت في الفترة الكلاسيكية ، وقد كان العامل الحاسم فيها هو ظهور جيل جديد متفتح على الموسيقى الغربية ، ووصفت هذه المدرسة بطابع الوصفية والتعبيرية وتطبيق التقنيات الغربية .

المدرسة الكلاسيكية المصرية

نشأت المدرسة الكلاسيكية في مصر بشكل رئيسي وذلك في بدايات القرن العشرين ، ولها عدة أسماء مثل المدرسة الشرقية والمدرسة التقليدية والمدرسة الكلاسيكية ، ومع تطور الحياة الموسيقية والفنية في مصر ظهر العديد من العازفين لآلة العود والمؤلفين ايضا الذين شكلوا نواة هذه المدرسة بأسلوبهم في العزف وطابع مؤلفاتهم بالنسبة للسامع ، وهي في حقيقة الأمر لا تعدو كونها أساليب في العزف اتسمت بشخصيات العازفين ، لكنها جمعت ضمن منهجية معينة أدت الى نشوء مدرسة مستقلة بذاتها كانت منتشرة في جميع دول المشرق وأساس لتعلم آلة العود ، فوضعوا كتب ومقالات في كيفية تدريس آلة العود ، وذلك مع تحليل كامل لأسلوب الريشة الصاعدة والهابطة والفر والزخرفات وبترقيم كامل لأصابع اليد اليسرى على الزند وأماكن النغمات ، ووصفت هذه المدرسة بطابع الشجو والتطريب والالتزام ، ومن النقاد لهذه المدرسة من قالوا أنها لا تستخدم جميع مواضع العزف على الآلة ، ولا تستغل جميع مساحات العود ، وتقتصر على موضع أو موضعين في اليد اليسرى وتستخدم الأوتار الحرة كثيراً بدل من الأصبع الرابع (الخنصر) ، وبحكم موقع مصر الجغرافي المتميز والواقع في قلب الوطن العربي ، الذي يعتبر جسراً يربط بين مشرقه ومغربه ، بالإضافة إلى دور وسائل الأعلام المختلفة ، التي أسهمت في إظهار دور مصر الكبير في الريادة ، في شتى المجالات وخاصة في الموسيقى العربية وعزف آلة العود ، والذي أسهم في انعقاد العديد من المؤتمرات الموسيقية بداية بمؤتمر الموسيقى العربية عام 1932 م ، بالإضافة إلى مهرجانات ومؤتمرات الموسيقى العربية التي تنعقد كل عام بدار الأوبرا المصرية والتي تشارك فيها الدول العربية ، (27) ولقد اهتم القائمون على البحث العلمي في مصر بإعداد بحوث عن أساليب عزف آلة العود في مجالات عدة ، سواء أساليب عزف اليد اليسرى واليد اليمنى ، واقتراح المشاكل والحلول .

ومن أهم أشهر رواد المدرسة المصرية : (محمد عبد الوهاب ، صفر علي ، امين المهدي ، محمد القصبجي ، رياض السنباطي ، عبد المنعم عرفة ، عبد الفتاح صبري ، يوسف شوقي ، جورج ميشيل ، محمود كامل) . وسوف يتناول الباحث الموسيقار محمد عبد الوهاب بشيء من الخصوصية كمثال للمدرسة المصرية الكلاسيكية في العزف على آلة العود . (2)

خصائص ومميزات المدرسة الكلاسيكية المصرية :

1. انتهجت طابع التطريب والإلتزام والشجو والتمسك بالقوالب الموسيقية الآلية تركية الأصل .
2. الجمل الموسيقية الرزينة الطربية ويتضح ذلك في التقاسيم بشكل كبير ، التي تبتعد كل البعد عن التكنيك والريشة السريعة .
3. عدم إستخدام جميع مواضع العزف والمساحات على العود والأقتصار على الموضع الأول ، وعدم إستخدام الأصبع الرابع ، فهي بعيدة عن التكنيك والريشة المقلوبة السريعة .
4. اهتمت بالموسيقى الغنائية بشكل أكبر من الموسيقى الصرفية الآلية .
5. استخدام المقامات الأساسية والإيقاعات العربية الشرقية .

محمد عبد الوهاب :

ولد في 13 آذار 1902 _ 4 ايار 1991 ، أحد أعلام الموسيقى العربية ، لقّب بموسيقار الأجيال ، ولد في حارة برجوان بحي باب الشعرية بالقاهرة ، عمل كملحّن ومؤلف موسيقى وكممثل سينمائي ، وكان أبوه هو الشيخ محمد أبو عيسى المؤذن والقارئ في جامع سيدى الشعراني بباب الشعرية وأمه فاطمة حجازي التي أنجبت ثلاثة أولاد منهم محمد وبنتين ، أُلتحق محمد عبد الوهاب بكتّاب جامع سيدي الشعراني ، بناءاً على رغبة والده الذي أراده أن يلتحق به ليخلفه بعد ذلك في وظيفته وحفظ عدة أجزاء من القرآن قبل أن يهمل تعليمه ويتعلق بالطرب والغناء ، حيث شغف بالاستماع إلى شيوخ الغناء في ذلك العصر مثل الشيخ سلامة حجازي وعبد الحي حلمي وصالح عبد الحي ، وكان يذهب إلى أماكن الموالد والأفراح التي يغني فيها هؤلاء الشيوخ للاستماع لغنائهم وحفظه ، ولم ترضَ الأسرة عن هذه الأفعال فكانت تعاقبه على ذلك ،(20) وبعدها قابل محمد عبد الوهاب الأستاذ فوزي الجزايرلي صاحب فرقة مسرحية بالحسين والذي وافق على عمله كمطرب يغني بين فصول المسرحيات التي تقدمها فرقته مقابل خمسة قروش كل ليلة ، وغنى محمد عبد الوهاب أغاني الشيخ سلامة حجازي متخفياً تحت اسم "محمد البغدادي " حتى لا تعثر عليه أسرته إلا أن أسرته نجحت في العثور عليه وازدادت إصراراً على عودته لدراسته ، فما كان منه إلا أن هرب مع فرقة سيرك الى دمنهور حتى يستطيع الغناء ، وطُرد من فرقة السيرك بعد ذلك ببضعة أيام لرفضه القيام بأي عمل سوى الغناء ، فعاد إلى أسرته بعد توسط الأصدقاء له ، ووافقت أسرته أخيراً على غناءه مع أحد الفرق وهي فرقة الأستاذ عبد الرحمن رشدي على مسرح برنتانيا مقابل 3 جنيهات في الشهر ،(24) وكان يغني نفس الأغاني للشيخ سلامة حجازي ، وحدث أن حضر أحمد شوقي أحد عروض الفرقة وبمجرد سماعه لعبد الوهاب قام متوجهاً إلى حكمدار [1] القاهرة الإنجليزي آنذاك ليطالبه بمنع محمد عبد الوهاب من الغناء بسبب صغر سنه ، ونظراً لعدم وجود قانون يمنع الغناء أَخذ تعهد على

[1]الحكمدار على زمن الحكم البريطاني والعثماني كانت تعني الحاكم أو الضابط المسؤول عن لواء معين ضمن حكم الإمبراطورية

الفرقة بعدم عمل عبد الوهاب معهم التحق عبد الوهاب بعد ذلك بنادي الموسيقى الشرقي والمعروف معهد الموسيقى العربية حالياً ، حيث تعلم العزف على العود على يد محمد القصبجي ، وتعلم فن الموشحات ، وعمل في نفس الوقت كمدرس للأناشيد بمدرسة الخازندار ، ثم ترك كل ذلك للعمل بفرقة علي الكسار كمُنشد في الكورال وبعدها فرقة الريحاني عام 1921، وقام معها بجولة في بلاد الشام وسرعان ما تركها ليكمل دراسة الموسيقى ويشارك في الحفلات الغنائية ، وأثناء ذلك قابل سيد درويش الذي أُعجب بصوته وعرض عليه العمل مقابل 15 جنيه في الشهر في فرقته الغنائية ، وعمل في روايتي البروكة وشهرزاد ، وبالرغم من فشل فرقة سيد درويش إلا أن عبد الوهاب لم يفارق سيد درويش بل ظل ملازماً له يستمع لغنائه ويردد ألحانه حتى وفاة سيد درويش . (2)

في عام 1924 أُقيم حفل بأحد كازينوهات الإسكندرية أحياه محمد عبد الوهاب وحضره رجال الدولة والعديد من المشاهير منهم أحمد شوقي الذي طلب لقاء عبد الوهاب بعد انتهاء الحفل ، ولم ينسَ عبد الوهاب ما فعله به أحمد شوقي بمنعه من الغناء وهو صغير وذكّر أحمد شوقي بذلك الذي أكد له أنه فعل ذلك خوفاً على صحته وهو طفل ، ومنذ تلك المقابلة تبناه أحمد شوقي ، وتعتبر السبع سنوات التي قضاها عبد الوهاب مع أحمد شوقي من أهم مراحل حياته ، حيث اعتبر أحمد شوقي مثله الأعلى والأب الروحي له الذي علمه الكثير من الأشياء ، فكان يتدخل في تفاصيل حياته وعلمه وطريقة كلامه وكيفية الأكل والشرب وأحضر له مدرس لتعليمه اللغة الفرنسية لغة الطبقات الراقية ، وبدأ نجم محمد عبد الوهاب يبزغ حيث قدمه أحمد شوقي في كافة الحفلات التي كان يذهب إليها وقدمه إلى رجال الصحافة مثل طه حسين وعباس العقاد والمازني ، وكذلك رجال السياسة مثل أحمد ماهر باشا وسعد زغلول ، إلا أن ذلك لم يمنع الآخرين من مهاجمته وخاصة من المطربين الذين تخوفوا من شهرته مثل منيرة المهدية .

(2) _(26) .

تزوج الموسيقار محمد عبد الوهاب ثلاثة مرات ، كان زواجه الأول سريًا لم يعلم به أحد إلا أصدقائه المحدودين ، وذلك عام 1931 من أرملة اسمها زينب الحكيم كان لديها 7 أطفال من زوجها المتوفي وهي التي طلبت من عبد الوهاب أن يكون الزواج في السر حتى لا تستولي الأوقاف على ثروتها حسب نص وصية زوجها السابق ، وتزوج للمرة الثانية عام 1944 م من السيدة إقبال التي أنجبت له خمسة أبناء وهم (أحمد ومحمد وعصمت وعفت وعائشة) ، وأستمر زواجهم سبعة عشر عاماً الى أنه انتهى بالانفصال عام 1957م ، وتزوج للمرة الثالثة والأخيرة من السيدة نهلة القدسي . (8)

رغم أن محمد عبد الوهاب قدم العديد من الألحان الموسيقية ذات الطابع العربي الأصيل ، إلاّ أنه اتهم دائماً بأنه يقوم بتغريب الموسيقى العربية ، وقد جدد النشيد الوطني المصري الذي وضع لحنه استاذه سيد درويش وأعاد توزيعه من جديد في السبعينيات من القرن العشرين ، كما شارك في العديد من الأعمال التلفزيونية والتمثيل في الأفلام والمسلسلات خلال النصف الأول من القرن العشرين منها : الوردة البيضاء ، دموع الحب ، يوم سعيد ، رصاصة في القلب ، وغيرها الكثير ، وفي عام 1953 أنتخب رئيساً لنقابة الموسيقيين ثم رئيساً لجمعية المؤلفين والملحنين والناشرين لمدة 12 دورة بدءاً من عام 1955 ، وحصل على العديد من الجوائز والتكريمات حيث حصل على الجائزة التقديرية في الفنون عام 1971م ، وعلى الدكتوراه الفخرية من أكاديمية الفنون عام 1975م ، وحصل على الميدالية الذهبية من مهرجان موسكو ، ووسام الاستحقاق من الرئيس الراحل جمال عبد الناصر بالإضافة الى وسام الاستقلال عام 1970م ، والميدالية الذهبية للرواد الأوائل في السينما المصرية ، والاسطوانة البلاتينية عام 1978 . (21)

أما مؤلفاته الغنائية فقد تعامل محمد عبد الوهاب مع كثير من المغنيين والمغنيات ، وأبدع في تحلين موسوعة ضخمة ظهر نجمها ساطع في جميع أنحاء العالم ، وكان يتميز بالتجديد ومحاولة التقليد للموسيقى الغربية ، ومن المطربين الذين لحن لهم :

ليلى مراد (حيران في دنيا الخيال ، يلي غيابك حيرني وغيرها) ، فايزة أحمد (ست الحبايب ، حمال الأسية وغيرها) ، نجاة الصغيرة (مرسال الهوى ، آه لو تعرف وغيرها) ، وردة (لولا الملامة ، في يوم وليلة وغيرها) ، صباح (عالضيعة ، وأغاني في فيلم أغراء) ، أسمهان (محلاها عيشة الفلاح) ، شادية (أحبك ، وبسبوسة) ، وديع الصافي (عندك بحرية) ، عبد الحليم (أهواك ، توبة ، نبتدي منين الحكاية وغيرها) ، أم كلثوم (انت عمري ، أمل حياتي ، هذه ليلتي ، ليلة حب وغيرها) وغيرهم كثير من المغنين . مؤلفاته الغنائية : (كل دا كان ليه ، قالولي هان الود عليه ، مضناك جفاه مرقده وغيرها)

مؤلفاته الآلية ومميزاتها : بلغ عدد مؤلفات محمد عبد الوهاب من أعمال الموسيقى البحتة نحو خمسين قطعة موسيقية على مدى أربعة عقود ، استخدم فيها طرق وأساليب مختلفة وعرفت جميع تلك القطع بأسمائها التي وضعها لها ، وإلى جانب ذلك قدم عشرات من المقدمات والمقاطع الموسيقية الطويلة في أعماله الغنائية يمكن أن تعد موسيقات مستقلة بذاتها ، أما الدارسون للموسيقى العربية فقد كانت مؤلفات عبد الوهاب الموسيقية نماذج جذابة لهم للتمرين وللتعرف على المقامات ولم يخلُ منها دفتر الموسيقى لأي عازف شرقي ، مثلها في ذلك مثل النماذج الأكاديمية التقليدية كالسماعيات الشرقية والسوناتات الغربية ، وهنالك عناصر جديدة أدخلها عبد الوهاب جعلت موسيقاه تتميز عن موسيقى الآخرين ، بل وجعلت من لحقوه يسيرون على نهجه تاركين القديم على حاله ، وهو بذلك قد حقق نوعا من الريادة بفضل القواعد الجديدة التي أرساها ، وإذا تأملنا هذه القواعد نجدها تجتمع تحت عنوان واحد هو التحرر ، فأصبحت القاعدة أنه لا توجد قاعدة ، فقد تحرر عبد الوهاب في قطعه الموسيقية من القوالب القديمة

للموسيقى البحتة والتي كانت تضم (البشرف ، السماعي ، اللونجا ، التحميلة ، التقاسيم) ، فكان لكل منها منهج معين يقسمها إلى أجزاء ذات صفات خاصة يتقيد بها جميع المؤلفين ، هذه القوالب وضعها الموسيقيون الأتراك في العصر العثماني وظلت سائدة حتى تفنن عبد الوهاب في تكسيرها واحدة وراء الأخرى ، ويمكن القول أنه نجح في فك أسر الموسيقى من قوالبها التي جمدت مع الزمن ، ومع تحول الفن من التطريب إلى التعبير ، وبمقدم سيد درويش في مطلع القرن العشرين أصبح للتعبير الأولوية المطلقة عند الموسيقيين والجمهور على حد سواء ، وقد تأثر بهذا الاتجاه الموسيقيون الجدد ومضى كثيرون في تأليف قطع جديدة من الموسيقى البحتة المتحررة من القوالب القديمة والمعتمدة أساسا على الفكرة التعبيرية ، ومنهم من اكتفى بها دون التلحين أشهرهم أحمد فؤاد حسن وعطية شرارة وهما قائدي فرق موسيقية شرقية . (11)

ومن أهم وأشهر مؤلفات عبد الوهاب الآلية :

فكرة 1933 ، فانتازي نهاوند 1933 ، نشوتي 1935 ، عتاب 1935 ، فرحة 1935 ، ألوان 1935 ، شغل 1935 ، لغة الجيتار 1935 ، ألف ليلة 1937 ، حبي 1937 ، يوم سعيد 1939 ، من الشرق 1942 ، إليها 1945 ، في المعادي 1946 ، المماليك 1948 ، ليالي الجزائر 1948 ، غزل البنات 1949 ، الحب الأول 1949 ، سامبا 1949 ، بنت البلد 1951 ، أنا وحبيبي 1951 ، كوكتيل 1951 ، ابن البلد 1952 ، أيامي 1953 ، خطوة حبيبي 1953 ، موسيقى الوادي 1953 ، موكب النور 1953 ، عزيزة 1954 ، خان الخليلي 1954 ، النهر الخالد 1955 ، أنغام شبابي 1955 ، زينة 1956 ، حبيبي الاسمر 1957 ، ليالي لبنان 1957 ، الحنة 1959 ، عش البلبل 1959 ، الخيام 1962 ، حياتي 1962 ، أسوان 1965 ، هدية العيد 1965 ، عدى القمر 1968 ، زهر الشباب 1968 ، لقاء 1970 ، قاهر الظلام 1975 . (12)

مميزات وخصائص مؤلفات محمد عبد الوهاب الآلية :

بدأ محمد عبد الوهاب مرحلة جديدة تماما في تاريخ الموسيقى العربية ، إنه يؤلف مقطوعات موسيقية بحتة لا يصاحبها غناء ، وهي ليست على أي من قوالب الموسيقى الشرقية تركية الأصل ، وإنما شكل جديد فيه الكثير من الحرية في التأليف ، ومن أهم الخصائص لهذه المؤلفات :

1. القالب : عدم التقيد بنماذج محددة ، وتحرر المادة الموسيقية شكلا ومحتوى .
2. الزمن : تتميز معظم هذه القطع الموسيقية بقصر زمنها فهي غالبا دقائق معدودة ، وهي بذلك قد اتخذت زمنا وسطا بين القوالب القديمة التي كان أطولها البشرف وأقصرها الدولاب ، ولم يصل أي منها إلى زمن الموسيقات الكلاسيكية الغربية الطويلة .
3. توظيف التعبير : استخدمت في هذه القطع إمكانيات مختلفة للتعبير ، ولا شك أن مهمة التعبير في الموسيقى البحتة أصعب منها في حال وجود الكلمات .
4. التسمية : تجتمع هنا اثنتين من الخصائص السابقة هما التحرر من القوالب وتوظيف التعبير لينتجا عنصرا جديدا هو كيفية تسمية القطع الموسيقية ، فتغير أساس التسمية من الأسلوب القديم ، الذي كان يعتمد على 3 عناصر هي اسم القالب واسم المقام واسم المؤلف كما في الموسيقى الغربية ، إلى الفكرة التعبيرية كأساس للتسمية ، ومن هذا نجد عندما ألف عبد الوهاب على النمط القديم أخرج قطعة سميت سماعي هزام ، أي موسيقى في قالب السماعي من مقام هزام ، بينما أول قطعة له على النمط الجديد أسماها فكرة ، حيث أصبحت التسمية متعلقة بالمعنى التعبيري والوصفي للقطعة وما توحي وتدل عليه ، بغض النظر عن المقام المستخدم في التلحين وعن صيغة البناء للمؤلفة ، لكن تغير أسلوب التسمية لم يكن مجرد تغيير شكلي ، فقد فتح هذا

الاتجاه الباب على مصراعيه للتحرر والتعبير معا ، فالمؤلف لا يتقيد بقالب ولا بمقام وفي نفس الوقت لديه معنىَ يريد التعبير عنه ، واستهوى هذا الأسلوب من بعده وأصبح الأسلوب العصري.

5. المقامات : استعمال متميز للمقامات الشرقية بإدخال جمل جديدة بعيدة عن الجمل التقليدية.
6. الإيقاعات : إدخال تراكيب إيقاعية جديدة .
7. التوزيع الموسيقى : استخدام التوزيع الموسيقى وتوظيف أسلوبي الموسيقى العالمية المعروفين الهارموني والكونترابوينت كلما أمكن .
8. المحليـة : إدخال عناصر من الموسيقى الشعبية إلى الموسيقى البحتة ، أدت حركة التحرر هذه إلى إمكانية استخدام الموسيقى الشعبية ، بحيث يمكن إظهار الهوية المحلية من خلال الموسيقى البحتة ، وهو ما لم يكن متاحا باستعمال القوالب التقليدية ، مثل موسيقى ليالي لبنان وليالي الجزائر .
9. استخدام جديد للصوت البشري داخل القطع الآلية : أدخل عبد الوهاب مقاطع صوتية فيما ليس لا بغناء ولا بآهات أو همهمات أو ما شابه ذلك ، وإنما كلمات قصيرة قد تكون كلمة واحدة يؤديها صوت كورال أو صوت فردي للحظات وسط القطعة الموسيقية ، ففي حبيبي الاسمر رددت المجموعة لاسمر .. حبيبي الاسمر .. حياتي الاسمر ، وفي عزيزة كانت كلمة واحدة في المقطع الراقص يا وله ، وفي حوار غاية في الطرافة مع الجمل الموسيقية ، وفي زينة كانت الكلمات زينة والله زينة يا زينة ، وهذا يعتبر ابتكار جديد لعبد الوهاب لم يسبقه إليه أحد . (11)

من الملاحظ أن عبد الوهاب لم يبدأ موسيقاته هذه من فراغ ، وإنما نلمح في موسيقاته المبكرة ملامح من القوالب القديمة مثل التحميلة والتقاسيم ، وإن جعلها مكتوبة ومنع عنها الارتجال ، وخانات الإقفال السريع المثلثة الكروشات كما في السماعيات ، والعودة إلى تسليم كما في معظم القوالب الشرقية ، لكنه في تلك الأعمال لم يلتزم بقالب بعينه ، فيأخذ جزءا ويترك آخر ، أو يمزج شكلا من قالب مع شكل من قالب مختلف ، ثم تحرر شيئا فشيئا من الجميع ، ولا شك أن من يستمع إلى موسيقاه في الثلاثينات والخمسينات مثلا سيلاحظ فروقا كبيرة ، وتعتبر موسيقى حياتي وموسيقى الخيام من أكثر الأعمال إبداعا

مقدمات أغاني عبد الوهاب :

اهتم عبد الوهاب بمقدمات الأغاني وجعل منها قطعا موسيقية متكاملة اشتهرت كثيرا بين هواة الموسيقى ، وبعدها تسابق الملحنون لتقديم أفضل ما عندهم من موسيقى في مقدمات الأغاني ، وهي مقدمات غاية في الثراء بل إنها في كثير من الأحيان تفوقت على المقاطع الغنائية من حيث محتواها الميلودي والأوركسترالي بل والتعبيري أيضا ، ومن أشهر موسيقات قصائد عبد الوهاب (لست أدري ، الجندول ، الكرنك ، كليوباترا ، همسة حائرة ، ومن موسيقات الأغاني المتطورة القمح ، عاشق الروح ، الحبيب المجهول ، الفن ، أنا والعذاب وهواك ، بفكر في اللي ناسيني ، لا مش أنا اللي ابكي ، أنت عمري ، ألف ليلة وليلة) . (12)

لا يمكن بأي حال إغفال القيمة الفنية الكبرى التي قدمها عبد الوهاب ، وقد تربع على القمة فنانا كبيرا موسيقيا وملحنا وأستاذا وملهما للعديد من الفنانين ، بل ورمزا ثقافيا عاليا من رموز مصر والعالم العربي ، أحبه الجميع واحترمه شعوبا وقادة ، وارتبط بفنه وجدان الملايين في الوطن العربي .

صفر علي :

ولد في 4 آذار 1884 في مدينة كفر الشيخ في شمال دلتا النيل وتوفي في 5 أيار 1962 ، ملحن مصري حاصل على شهادة البكالوريوس ، تعلم في القاهرة وتوظف بوزارة المالية وتعلم أثناء الوظيفة في مدرسة الحقوق الفرنسية ومدرسة التجارة الليلية ، وحصل منها على الشهادة العالية في فن الاختزال وانتقل للعمل بوزارة الخارجية لإجادته للغتين التركية والفرنسية ، ثم إلى وزارة المعارف حيث عين مفتشا للأناشيد ، أتقن الخط العربي والرسم وعين سكرتيرا للجنة ترقية الأغاني القومية ، وفي عام 1920 اشترك في تأسيس معهد الموسيقى العربية ، وكان عضوا بمجلس إدارته ثم وكيلا له وعهد إليه بتدريس قواعد الموسيقى والعزف على العود ، ويعتبر من أوائل المصريين الذين اتجهوا الى التأليف الموسيقي حيث كتب العديد من البشارف والسماعيات والدواليب بالإضافة الى معزوفاته الحديثة ، يعتبر أول من لحن الديالوج الغنائي وهو محاورة غنائية بين مطرب ومطربة ، وأول من نادى بتدريس الموسيقى بالمدارس ، وأول من أدخل التدريس الموسيقي في مصر ، كما أدخل في الموسيقى العربية مقامات لم تكن معروفة من قبل مثل بوسليك ، السوزدل ، وتأثر في حياته باثنين من مشاهير العود القدامى وهما محمود الجمركشي وأحمد الليثي ، وقدم دراسات عن إدخال الحوار الغنائي ، ودراسات عن أسباب وجود الألفاظ العربية في موشحاتنا ، وقدم دراسات عن تاريخ الموسيقى العربية ، وقدم دراسات عن التكنيك وكتب مقالات عن وظيفة الكورس ، وكان أستاذا في علم قواعد الموسيقى العربية . (2) ومن أهم وأشهر أعماله الموسيقية : نشيد إسلمى يا مصر إنني الفدى وهو نشيد ثورة 1919 ، ونشيد الملك فؤاد ، وطقطوقة رنة خلخالي يامه وأنا نازله أملا البلاص ، وروايتين غنائيتين منها أميرة صغيرة عام 1916 وضع فيها أول ديالوج غنائي عربي هو محاورة بين ظريف وثقيل ومطلعه ياما الحياة فيها عجايب ، ولحن مونولوجات منها (لوعة العشاق ، وصوت الحرية) ، كما كان أول من لحن الطقاطيق بطريقة مختلفة ولحن

الكوبليهات مثل (مال قلبك على قاسي ، ويا ريت زمانك وزماني ، وجنت عليك عيني يا قلبي) ، كما لحن حوالي 50 نشيد وطني .

أمين المهدي :

ولد عام 1895 وتوفي عام 1959 ، عملاق من عمالقة العزف على العود في القرن العشرين ، كان له تخت باسمه ، وكان حجةً ومرجعاً في هذا الفن ، كان متأثراً إلى حد كبير بالثقافة التركية ، ولهذا فإن أكثر المعزوفات المسجلة لهُ هي عبارة عن معزوفات تركية من سماعيات وبشارف ، ولكنه عندما يبدأ بالتقاسيم تتجسد أمامك المدرسة المصرية الكلاسيكية بجلالها وجمالها ، التي تتجسد في النَفَسْ الطويل في الارتجال ، وخيال واسع ، وسرعة في الخَلْق ، وسلاسة متناهية ، وتنقلات منطقية بين النغمات ، والجُمَلة الموسيقية لها بداية ونهاية وكأنه ينْظُمُ شِعراً ، وصفاء وحيوية وعفوية في الأداء تجعلك تصدق كل ما يقولُه عوده ، كان بيته مناراً ومزاراً لكثير من الشخصيات المهمة أمثال عبد الوهاب وأم كلثوم وغيرهم ، وقد أثّر على العديد من الفنانين ، فقد كان أحدْ من علّموا أم كلثوم أصول الموسيقى والعزف على العود ، وكان له الفضل أيضاً في إقناع والد أم كلثوم ببقائها في القاهرة بعدما صدرت إشاعات عن انغماسها في علاقة عاطفية ، فقال لوالدها إنَّ مغادرتها هو تأكيد للإشاعة ، لم يقتصر تأثير أمين المهدي على حياة أم كلثوم وفنها بل وعلى الموسيقار الذي رافقها طويلاً ، فكما جاء في كتاب آلة العود والعازف أن الموسيقار رياض السنباطي قد تأثر بأسلوب أمين المهدي الذي عاصره في أوج مجده ، وفعلاً نجد التشابه بين أسلوب المهدي والسنباطي وخصوصاً في التقاسيم ، وما أجمَلُهُ من تشابُه ، فهذا يبين لنا مدى تأثر الكبار ببعضهم . (29)

محمد القصبجي :

ولد في 15 نيسان 1892 وتوفي 26 آذار 1966 في القاهرة ، ملحن وموسيقار مصري نشأ في بيئة موسيقية فنية ، فقد كان والده يدرس آلة العود ويلحن للمطربين ، أحب الموسيقى ومال إليها منذ الصغر وكبرت هوايته معه ، ألحقه والده بالكتاب ليحفظ القرآن الكريم ، ثم درس في الأزهر الشريف اللغة العربية والمنطق والفقه والتجويد ، سار الشاب محمد على رغبة والده الذي أراد له احتراف النشاط الديني ، لكن هوايته الموسيقية تملكت حواسه ومشاعره وملأت عليه خياله ، لاحظ الوالد حب ولده للموسيقى فلم يحرمه تماما منها وقرر أن يعلمه بعض علومها وأن يدربه على عزف العود ليتمتع بذلك خلال أوقات فراغه ، ظناً منه أن هذه الخطوة عاملاً مساعداً وترضية لإكمال الدراسة والبحث ، وهكذا مارس محمد القصبجي هوايته المفضلة جنبا إلى جنب مع دراسته ، التحق بعد الأزهر بدار المعلمين وتخرج منها معلما ، ومارس هذه المهنة لسنوات قليلة ، وتمكن في أثناء ذلك من أصول العزف والتلحين ، وساعدته ثقافته العامة في طرق هذا المجال باقتدار وبدأ يعمل للفن ما دفع به إلى ترك مهنة التدريس والتفرغ تماما للعمل الفني ، (2) وفي عام 1927 شكل تخته الموسيقي الذي حمل اسمه وضم أبرع العازفين ، وتعرف بعد ذلك على المغنيين وبدأ بالتلحين لكبار الفنانين ، فغنى له زكي مراد والشيخ سيد الصفتي وصالح عبد الحي ومنيرة المهدية ، وصاحب محمد القصبجي في رحلته الفنية هو الشاعر أحمد رامي ، ويعتبر القصبجي الذي ولد في ذات العام الذي ولد فيه السيد درويش لكنه خلفه بعد موته وظهر كعازف عود بارع له الكثير من المؤلفات الآلية ، وتتلمذ على يده محمد عبد الوهاب ورياض السنباطي ومحمد الموجي ، ويعتبر محمد القصبجي من الملحنين ذوي الإنتاج الغزير ، إذ تجاوزت ألحانه الألف لحن ، نال معظمها الشهرة والانتشار ، (6) وأهم محور في حياة القصبجي هو تعرفه على أم كلثوم ، حيث بقي القصبجي ينتظر ظهور صوت استثنائي ليعبر من خلاله عما في خياله من تجديد موسيقي ، وكان ذلك صوت أم كلثوم ، والعلاقة بين القصبجي وأم كلثوم كانت غريبة ، فسمعها للمرة الأولى عام 1923 ، عندما كانت

تنشد قصائد في مدح الرسول ، وانبهر وقتها القصبجي بصاحبة الحنجرة الذهبية ، وأصبح يعتمد على صوتها وحده لإطلاق سيل هادر من تجديداته الموسيقية التي كان أهمها ابتكاره لشكل المونولوج مثل طالت ليالي البعاد ، وكان طموح القصبجي الفني يجعله يبحث عن أفضل الأصوات التي يمكنها أداء ما يريده من تجديدات وإضافات إلى أساليب التلحين والغناء الشرقي ، حيث ان ألحان محمد القصبجي التجديدية ، هي التي رسمت الملامح الرئيسة في شخصية صوت أم كلثوم ،ولا شك أن أم كلثوم أيضا قد سعدت بشدة للقاء القصبجي ، فقد أحست بأنها قد عثرت على كنز ، وأصبح القصبجي استاذ أم كلثوم الأول والملحن الرئيس لأغانيها ، وهو قائد فرقتها الموسيقية ، وهو الذي يختار لها الألحان من سواه من الملحنين ، بما في ذلك ألحان رياض السنباطي ، وبلغت ألحان القصبجي لأم كلثوم حوالي 70 لحنا كان آخرها رق الحبيب من شعر أحمد رامي ، وبعد ذلك حدثت منازعات بين ام كلثوم والقصبجي ، فالبعض يقول انها تريده لها فقط دون ان يلحن لغيرها مثل اسمهان ، والبعض الأخر يقول ان مزاج أم كلثوم الذي كان يميل أكثر إلى الأساليب التقليدية في الغناء ، او انها اعجبت بأسلوب السنباطي وعبد الوهاب والموجي اكثر من القصبجي ، فساءت العلاقات وانهارت بينهما وأصبح دور القصبجي عازف عود في فرقتها بعد ما كان قائد الفرقة والملحن الأساسي . (3)

مؤلفاته الغنائية : لأم كلثوم (الشك يحيي الغرام ، رق الحبيب وغيرها) ، أسمهان (اسمع البلبل ، امتى حتعرف وغيرها) ، ليلى مراد (يا رب يا عالم بالحال وغيرها) ، وغيرهم الكثير من المغنيين الذين غنوا الحان القصبجي . (6) مؤلفاته الآلية : أما موسيقاه الآلية كمقدمات الأغاني وما تخللها من مقاطع ، والمعزوفات الآلية الكاملة فجسدت مثالا لما يطمح إليه من تطوير ، وقد برع في تقديم أفكار موسيقية جديدة فتحت الباب للتنويع والابتكار ، ومن معزوفاته مقطوعة ذكرياتي التي غير فيها القالب التركي القديم من ميزان السماعي إلى إيقاعات متنوعة ، واحتفظ فيها بالتسليم الذي تعود عليه العازف في النهاية ، وتباينت مقاطع هذه المعزوفة بين الوحدة الكبيرة والعزف المنفرد على العود غير المصحوب بإيقاع ،

وفي نهايتها مقطع شبيه باللونجا ، وتطلبت ذكرياتي تقنية جديدة في العزف ما جعلها تحدياً لعازفي العود والكمان جزءاً من متطلبات دراستهم . وهناك مقطوعة أمل للقصبي وسماعي راست وجميعها تمثل عظمة الجمل الموسيقية ومدى الالتزام في القالب التي تجسد روح العصر ، وقدم محمد القصبجي أعمالا سابقة لعصرها في الأسلوب والتقنية الموسيقية ، وأضاف إلى الموسيقى العربية ألوانا من الإيقاعات الجديدة وألحاناً سريعة الحركة وجملاً لحنية منضبطة بعيدة عن الارتجال تتطلب عازفين مهرة على دراية بأسرار العلوم الموسيقية ، ولا شك في أن آثار محمد القصبجي قد بقيت في موسيقاه كما استمرت في موسيقى تلاميذه ، محدثة موجات متتالية من التطور ومكملة لصورة النهضة الموسيقية في القرن العشرين. (14)

رياض السنباطي :

ولد في 30 تشرين ثاني 1906 في دمياط بمصر وتوفي في 10 أيلول 1981 ، موسيقار وملحن مصري وأحد أبرز الموسيقيين العرب والمتفرد بتلحين القصيدة العربية ، كان والده مقرئا ، تعود على الغناء في الموالد والأفراح والأعياد الدينية في القرى والبلدات الريفية المجاورة ، وتتفتح أذنا الفتى الصغير على أبيه وهو يعزف على العود ، ويغني الغناء الأصيل والتواشيح الدينية ، فلما بلغ التاسعة من عمره ، ضبطه والده عند جارهم النجار هاربا من المدرسة ، يضرب على العود ويغني بصوته أغنية الصهبجية لسيد درويش فطرب لصوته ، وقرر أن يصطحبه معه للغناء في الأفراح ، وكان ذلك خاتمة عهد عصر سلامة حجازي وفاتحة عصر سيد درويش ، وظل دائما مدينا لوالده الشيخ محمد الذي قام بتعليمه تراث الموسيقى العربية ، ومن بينها أغنيات لمحمد عثمان وعبده الحامولي ، وقد استمع الشيخ سيد درويش لرياض فأعجب به أعجاباً شديداً وأراد أن يصطحبه إلى الإسكندرية لتتاح له فرصاً أفضل ، ولكن والده رفض ذلك العرض بسبب اعتماده عليه بدرجة كبيرة في فرقته ، (2) وفي عام 1928 كان قرار الشيخ السنباطي الاب بالانتقال إلى القاهرة مع ابنه رياض ، وتقدم بطلب لمعهد الموسيقى العربية ، ليدرس به

فاختبرته لجنة من جهابذة الموسيقى العربية في ذلك الوقت ، إلا أن أعضاءها أصيبوا بنوع من الذهول ، حيث كانت قدراته أكبر من أن يكون طالباً لذا فقد أصدروا قرارهم بتعيينه في المعهد أستاذا لآلة العود والأداء ، ومن هنا بدأت شهرته واسمه في البروز في ندوات وحفلات المعهد كعازف بارع ، وبعد ذلك دخل في عالم التلحين عن طريق شركة أوديون للاسطوانات التي قدمته كملحن لكبار مطربي ومطربات الشركة ، ومنهم عبد الغني السيد ، ورجاء عبده ، ونجاة علي ، وصالح عبد الحي . (13) ومع تطور أسلوب السنباطي وسطوع نجم ام كلثوم في منتصف الثلاثينيات ، كان لا بد لهذين النجمين من التلاقي ، وكانت البداية بأغنية على بلد المحبوب وديني ، وكان رياض مميزا عن الآخرين فيما قدمه من ألحان لأم كلثوم التي بلغ عددها نحو 90 لحنا ، منها (عودت عيني ، حيرت قلبي معاك ، الأطلال وغيرها) إلى جانب تميزه فيما فشل فيه الآخرون ألا وهي القصيدة العربية التي توج ملكا على تلحينها ، سواء كانت قصيدة دينية أو وطنية أو عاطفية ، ولذلك آثرته السيدة أم كلثوم من بين سائر ملحنيها بلقب العبقري ، ووجد رياض في صوت أم كلثوم ضالته المنشودة ، فبقدراتها الصوتية غير المحدودة وبإعجازها غنت ألحانه فأطربت وأبدعت ، وظل رياض يمد أم كلثوم بألحانه وروائعه ، ولحن للكثيرين من سلاطين الطرب أمثال (منيرة المهدية ، فتحية أحمد ، صالح عبد الحي ، محمد عبد المطلب ، عبد الغني السيد ، أسمهان ، هدى سلطان ، فايزة أحمد ، سعاد محمد ، وردة ، نجاة ، وعزيزة جلال) ، وقد تأثر السنباطي في بداية تلحينه للقصيدة بالمدرسة التقليدية ، كما تأثر بأسلوب زكريا أحمد ، وأخذ رياض عن عبد الوهاب الطريقة الحديثة التي ادخلها على المقدمة الموسيقية ، حيث استبدل المقدمة القصيرة بأخرى طويلة ، كما كان من اوائل الموسيقيين الذين ادخلوا آلة العود مع الاوركسترا ، ويرى المؤرخون الموسيقيون أن ملامح التلحين لدى السنباطي قبل عام 1948 اعتمدت على الإيقاعات العربية الوقورة ، والبحور الشعرية التقليدية الفسيحة ، والكلمة الفصحى التي تقتضي في الإجمال لحنا مركزا ، والسكك المقامة الراسخة البعيدة عن المغامرة ، وعلاقة السنباطي بالفن لم تنحصر في الموسيقى والتلحين فقط ،

فقد قدم في عام 1952 فيلما للسينما شاركته بطولته الفنانة هدى سلطان وكان من إخراج المخرج حلمي رفلة ، وعلى الرغم من نجاح الفيلم إلا أن السنباطي لم يفكر في تكرار التجربة ، من دون إفصاح عن الأسباب ، وحصل على العديد من الجوائز مثل : وسام الفنون من الرئيس الراحل جمال عبد الناصر عام 1964 ، وجائزة المجلس الدولي للموسيقى في باريس عام 1964 ، وجائزة الدولة التقديرية في الفنون والموسيقى ، والدكتوراه الفخرية لدوره الكبير في الحفاظ على الموسيقى من أكاديمية الفنون 1977 . (13)

لم يفشل لحن لرياض السنباطي ، هكذا تولد الانطباع لدى الجمهور والموسيقيين أيضا ، وحاول ملحنون كثيرون تقليد السنباطي في ألحانهم لمختلف الأصوات الغنائية ، ونستطيع القول بأن السنباطي كان أكثر الملحنين الرواد هدفا للتقليد إعجاباً بأسلوبه الشرقي وأصالة موسيقاه ، ويشترك السنباطي مع الشيخ زكريا أحمد في ميله للشرقية والمحافظة على النغم العربي الأصيل ، ويتميز عزف رياض السنباطي بالتقنية والإحساس المرهف ، والمحافظة على التبدلات المقامية والنغمية . (2)

مؤلفاته الآلية : من أشهر ما ألف رياض مقطوعة من قالب اللونجا التركي السريع من مقام نهاوند ، وأسماها باسمه لونجا رياض ، كما جرت العادة القديمة في تسمية المقطوعات المؤلفة على القوالب الموسيقية الكلاسيكية ، وهي مقطوعة غاية في الجمال وتحتوي على ألوان من الجمل السريعة الرشيقة التي تحتاج لمهارة فائقة في العزف ، وله معزوفات وتقاسيم قديمة على آلة العود يحرص الهواة على اقتنائها باعتباره من أمهر عازفي الشرق ، وقد سجلت تلك التقاسيم بأسماء مقاماتها الموسيقية ، كتقاسيم نهاوند ، تقاسيم بياتي ، وله أسلوب متفرد في التقاسيم يعتمد على المزج بين براعة التكنيك وجمال الجملة الموسيقية ، لذلك حفر اسمه في سجل الخلود الفني مع كبار الموسيقيين ، الذي قدم خلال حياته أرقى ما يمكن من كلاسيكيات الموسيقى العربية . (13)

المدرسة التجريبية العراقية الحديثة

نشأت المدرسة التجريبية في العراق بشكل أساسي ، حيث كانت العراق نواة انطلاق مبادئ وأساليب هذه المدرسة ، وذلك في الأربعينيات من القرن العشرين ، ومع تطور الحياة الموسيقية الفنية في العراق ظهر العديد من العازفين المهرة لآلة العود الذين شكلوا بجموعهم وأساليب عزفهم وطابع آدائهم مدرسة خاصة لآلة العود ،(22) ووضعوا لهم منهجاً خاصاً في كيفية تدريس آلة العود وكيفية الآداء ، وكان لهذه المدرسة طابع خاص وأساليب في العزف تختلف عن المدرسة الكلاسيكية بدرجة كبيرة ، ووصفت هذه المدرسة بطابع الوصفية والتعبيرية وتطبيق التقنيات الغربية ، حيث تتميز بالتعبير والابتعاد عن الطرب ، أي بالتركيز على البعد الانساني العميق وليس المتعة فقط ، وبالتقنية العالية في الريشة وبعلميتها وأساليبها المتطورة التي تمتاز بالدقة والنقاء والخفة والإتقان ، وباستخدام أصابع اليد اليمنى بدلا من الريشة ، وأصابع اليد اليسرى بطريقة فائقة الرشاقة والمرونة ، مستغلة جميع المواضع في العود ، وخصوصا التي لم تكن مستخدمة في المدارس الاخرى مثل المصرية ، التي تعتمد الطربية فقط ، ولا تمتلك تقنيات عالية ولا تستغل كل مساحات العود ومواضعه ، بل ان بعض اساتذتها لا يستخدمون الاصبع الرابع (الصغير – الخنصر) ، وكذلك المدرسة التركية فهي تملك تقنيات عالية ولكنها غنائية اكثر مما هي تعبيرية ، (1) كما ان استخدام الصمت كجزء من الموسيقى ، والتأمل في التقاسيم والارتجال في التأليف هي من ميزات المدرسة العراقية ، التي عمدت إلى التكنيك والتأمل والفكرة وتقديم العود من وراء التخت ، وأدت المدرسة العراقية إلى أن غدا العود آلة صولو ، وظل هذا التوجه حكرا على المدرسة العراقية حتى ثمانينيات أو تسعينيات القرن العشرين ، (17) وقد اكد عازفوا العود في هذه المدرسة انهم لا يعزفون عليه لتنشيف الاسماع وتطريب المستمعين فقط ، وإنما هم يقدمون من خلال العزف وعياً معيناً للنغمات ، وللعلاقة بين العود والعصر والواقع الاجتماعي ، ويحاول المبدعون

والمتميزون من العازفين ان يقدموا استخداماً معيناً للإمكانات التي يتوفر عليها العود ، وان يقدموا تيارات مختلفة ومتباينة للعزف عليه ، تؤدي إلى عزف الأوضاع المختلفة بشكلٍ غير مألوف ، مما يؤدي إلى إصدار أصوات شبيهة بصوت آلة الجيتار أو البزق أو البيانو مثلاً ، نلاحظ التداخل المعقد بين الأصوات العليا والسفلى ، وتداخل الأشكال الإيقاعية في الريشة بطريقة تكمن فيها صعوبة الأداء الموزون بالسرعة المطلوبة ، وهذا يرجع إلى عوامل تاريخية تعود إلى تاريخ انتشار الموسيقى بالعراق إلى ما قبل الميلاد ، بالإضافة إلى ازدهار الموسيقى أثناء العصر العباسي ، الذي يعتبر العصر الذهبي للآداب والفنون والموسيقى ، حيث كان هناك شغف كبير عند معظم الخلفاء العباسيين بالموسيقى ، ويرجع ذلك لاعتمادهم على توثيق الإغريق للنظريات والقواعد الموسيقية . (العود العربي بين التقليد والتقنية، 1999)

ومن أهم وأشهر رواد المدرسة العراقية : الشريف محي الدين حيدر الذي يعتبر مؤسس هذه المدرسة العريقة والأب الروحي لها ، وجميل بشير ، ومنير بشير ، ونصير شمة ، وسلمان شكر ، وغانم حداد ، وعادل أمين خاكي ، وروحي الخماش ، وسوف يتناول الباحث الشريف محي الدين حيدر بشيء من الخصوصية كمثال للمدرسة التجريبية العراقية في العزف على آلة العود . (25)

خصائص ومميزات المدرسة العراقية :

1. أثبتت مدرسة الشريف حيدر أن آلة العود تستطيع القيام بدور تعبيري عميق سواء بشكل منفرد أو العزف مع الاوركسترا .
2. عملت على جعل التقاسيم تتعدى حدود التطريب الى أفاق تعبيرية ارقى .
3. امتازت هذه المدرسة في إرساء قواعد جديدة لمدرسة العود لها ملامحها الخاصة ذات التكنيك العالي المستوى .
4. الاختلاف في دوزنة اوتار العود وتسمية اوتاره ، حيث سمي وتر اليكاه (ري) ووتر العشيران (مي) ووتر الدوكاه (لا) ووتر النوى (ري) ووتر الكردان (صول) ووتر القبا دوكاه (لا) وأحيانا ينصب ري حسب المؤلفة الموسيقية .
5. وضع وتر القبا دوكاه أسفل أوتار العود وينصب (قرار دوكاه) وأحيانا ينصب (قرار الراست)
6. اعتمدت مدرسة الشريف السماعيات والبشارف والقطع الموسيقية التي ألفها الفنان الشريف محيي الدين حيدر ذات التكنيك العالي منهجاً لها مبتعدة عن فن التلحين الغنائي ، بخلاف المدرسة المصرية التي جعلت من آلة العود وسيلة للتطريب ومبتعدة عن التكنيك الذي لا ينسجم مع طبيعة التلحين الغنائي العربي .
7. اهتمت مدرسة الشريف بآلة العود بالدرجة الاولى ثم بالعلوم الموسيقية الاخرى(النظريات والصولفيج) . (7)

الشريف محي الدين حيدر :

هو أبن أمير مكة المكرمة الشريف علي حيدر ولد في اسطنبول سنة 1892 ونشأ فيها منذ صغره ، وعندما كان في سن الثالثة والرابعة من عمره بدأ يميل وينجذب الى الموسيقى ، فبدأ يحاول عزف ما يسمعه من الأغاني على آلة البيانو ، وعندما وصل السابعة من عمره بدأ يتعلم آلة العود بنفسه أولاً إذ كان يستمع الى كبار الأساتذة الموسيقيين الذين يحضرون الى قصر والده في اسطنبول ، ونظراً لكونه منشغلاً في دروسه الاخرى المدرسية فأن تعليمه للموسيقى لم يأت بصورة منتظمة ، ومع هذا وعندما بلغ الثالثة عشر من عمره كان قد تمكن من العزف على آلة العود بدرجة كبيرة جداً فاق ما كان معروفاً عن العود في ذلك الوقت ، وتمكن وهو في هذا العمر الصغير من تلحين سماعي هزام الخانة الاولى والتسليم والخانة الثانية (الشريف محي الدين حيدر وتلامذته) ، وفي سن الرابعة عشر بدأ الشريف العزف على آلة الفيولونسيل ، حيث أخذ دروساً منتظمة على هذه الآلة ، وقد استفاد الشريف في حينه من الاستاذ علي رفعت بخصوص الموسيقى الكلاسيكية ومن الأستاذ أحمد افندي من ناحية المقامات وأصولها ، وبعد انهيار الخلافة العثمانية ترك استاذه واخذ يعتمد على نفسه في تنمية قابليته وتكملة معلوماته في آلة التشيلو ، ودخل كلية الحقوق وفي السنة الثانية بدأ بالدوام في دار الفنون قسم الآداب وقد حصل على الشهادتين العاليتين فيهما ، أذ استطاع بقوة ذكاءه ان يجمع بين الدراستين في وقت واحد ، وفي سنة 1924 سافر الشريف الى اميركا وتمكن من توسيع معارفه وعلومه في آلة الفيولونسيل أثناء وجوده في نيويورك ،(18) وفي سنة 1928 تمكن من أقامة اول حفل خاص به وخلال هذه السنوات الاربعة من 1924 - 1928 التي مرت به عاش خلالها ظروف خانقة مادية من جهة ومعنوية من جهة اخرى ، ولكنه كافح كفاحاً مريراً لاجتياز هذه المنحة ، حيث انه كان مسؤولاً عن كسب رزقه من جهة ومن جهة اخرى كان يحضر لإقامة اول حفلة موسيقية له ، وفي كانون الاول 1928 نشرت جريدة (ساندي تلغراف) ما تحدثوا به النقاد حول الحفلة جاء فيه : ان الفنان بأسلوبه الراقي المتميز في العزف على آلة

الفيولونسيل وتمكنه من استخدام اصابع كلتا يديه ، فهو بذلك يمتلك قابلية متميزة بإخراجه أصواتاً متناسقة من عوده ، فأنه أبدع في العود حيث اخرج اصواتاً لم نسمعها ولم نألفها من قبل ، وفي آذار 1928 نشرت مجلة (ميوزيكال) : هذا الفنان الكبير الذي أدهشنا بحركات أصابعه السريعة وانسياب الالحان منها وتناسق تلك الالحان تناسقاً مدهشاً مع حركات أصابعه انه عظيم حقاً ، حيث انه أحدث انقلاب في آلة العود يشبه الانقلاب الذي أحدثه العازف البارع باكنيني في آلة الكمان ، وصار لقبه في الصحافة باكنيني العود ، ومن خلال توفر المستوى الموسيقي العالي وتفهم العلاقة بين الروح والتكنيك لدى أهم الأساتذة النقاد في أمريكا ، ساهم في فهم وإدراك أهمية أعمال الشريف حيدر وأسلوبه في العزف ، وبذلك استطاع أن يوصل الة العود وبمستوى عالي وعميق إلى مستوى ذائقة الموسيقى الغربية في أميركا ، ومن خلال ذلك يعتبر أول من أوصل الة العود كاشفا عن إمكاناتها وببراعة إلى العالم الغربي في العصر الحديث ، وقدم الكثير من المؤلفات التي جمعت بين التقنية العالية التي تنم عن دراية وعلم في الموسيقى وروح شرقية عربية خالصة ، وكتب قطع للعود تحمل أهم سمات مدرسته مثل الطفل الراقص 1928 كما وضع كتاب يتضمن دراسات للعزف على العود يعد الأصعب تقنياً والأكثر مرونة لحركة الأصابع ،(7) عاد إلى تركيا و قدم حفلات في عام 1934 ، وفي عام 1936 طلبت الية الحكومة العراقية المجيء الى العراق لتأسيس أول معهد للموسيقى رسمي في بغداد فرحب بهذه الفكرة وأجاب طلبها ، وتم تأسيس المعهد المذكور بنفس السنة ، ولم يقتصر عمل الفنان الشريف محيي الدين حيدر على أدارة المعهد بل تولى بنفسه تدريس آلتي العود والفيولونسيل ، وتخرج على يده الكثير من العازفين البارعين الذين كملوا مسيرته في العزف أمثال : منير بشير وجميل بشير وسلمان شكر وغيرهم ، وفي عام 1948 غادر الشريف محيي الدين حيدر إلى أنقرة أثر وعكة صحية ألمت به ، وتزوج عام 1950 من الفنانة التركية صفية آيلا وعاد الى بغداد ، وبعد عدة سنوات غادر محيي دين حيدر وزوجته إلى أنقرة أثر وعكة صحية

أخرى نصحه الأطباء على أثرها في البقاء بأنقرة ، ومن هناك أرسل استقالته إلى وزارة المعارف العراقية ، وتوفي الفنان الشريف محي الدين حيدر في استانبول في الثالث عشر من شهر أيلول 1967 . (18)

مؤلفات وقطع الشريف الآلية :

(الطفل الراكض 1956 ، الطفل الراقص 1928 ، كابرس 1 1923 ، كابرس 2 1924 ، تأمل 4+3+2+1 ، سماعي نهاوند 1940 ، سماعي مستعار 1958 ، سماعي عراق 1940 ، سماعي هزام 1924 ، سماعي عشاق 1939 ، سماعي دوكاه 1935 ، سماعي فرحفزا 1926 ، ليت لي جناح 1924) ويقول بعض النقاد بأن قطعة ليت لي جناح ليست من وضع الشريف محيي الدين حيدر ، وإنما هي للمؤلف الفرنسي لويس كلاود ديكوين وقد وضعها بالأساس لآلة البيانو وأسماها الوقواق ، وأما دور الشريف فقد كان في إعداد وتنسيق هذه القطعة الموسيقية الفرنسية لتصبح مناسبة لأن تعزف على آلة العود ، ومن الواضح بأن الشريف لم يأخذ الموسيقى فقط وإنما أخذ أيضا إسم القطعة ، فقد أستبدل أسم الوقواق باسم ليت لي جناح الذي له يشير إلى الطيور . (22)

خصائص ومميزات أعمال الشريف في آلة العود :

يعتبر الموسيقار الشريف محي الدين حيدر من أهم الموسيقيين الذين أتقنوا أعلى مراحل العزف على العود ، ومؤلفا عميقا مبدعا لأعمال موسيقية متماسكة البنية ، وذلك لما يحمله من الهام نابع من أفكار عميقة في الموسيقى ، والمحلل لإعماله الموسيقية يدرك انه كان يتبع في التأليف الحس الفني الصادق والفكرة العميقة والمرهفة وان كان في اتجاه لا ينسجم والقواعد التأليفية العتيقة ، لأن هذا في رأيه أفضل من أن يكرر ما سبق ، مما جعل العود آلة لها إمكاناتها العالمية ، كل ذلك أضافة إلى دراسته المتنوعة للموسيقى ، وثقافته العامة ساعدته على التشبع بالروح الشرقية والعربية مطورا وسائله من خلال دراسته للموسيقى الغربية وآلة الفيولونسيل ، مدركا وبشكل مبكر لأهمية ما يدور في الموسيقى العالمية وتأثير

ذلك على التجديد ، ومعتمدا على تلك المعرفة ، وضع أسس لمدرسة العود العراقية التي انتشرت في بقاع العالم ، والتي أنصفت الموسيقى الصرف (غير الغنائية) في العالم العربي وآلة العود على حدا سواء ، واستطاع أن يوفق بين الموسيقى العربية والعالمية ، وبعض الذين استمعوا ودرسوا مؤلفات الشريف محي الدين حيدر يخطئون في فهم جزء منها على أنها تكنيكية تعتمد أسلوب الحركة السريعة وأنها تشيع البهجة والسرور فقط ، صحيح أن بعضا منها يبدو فرحاً ورشيقاً ولامعاً لكن المتعمق في هذه الأعمال (الطفل الراكض ،الطفل الراقص ، كابريس) يجد فيها عمقاً روحياً وتعبيرياً جميلاً قادراً على إنعاش الذهن والحواس وقادراً على خلق آفاق وأفكار جديدة ، و لكن لم تكن أذن المستمع التي اعتادت أسلوب النغمة الطويلة والإيقاع البطيء والغنائية في الموسيقي قادرة على أدراك ذلك العمق من الوهلة الأولى ، وفي أعمال مثل (تأمل ، سماعي مستعار، سماعي عشاق) كان اقل تعقيدا على أذن المستمع لكن في الوقت نفسه عميقا وصانعا ماهرا مدركا لما كان يفعل ، وقد استطاع أن يعكس بصدق وضع الفنان الذي يتوق إلى التحرر من سلطة الأسلوب الكلاسيكي ، بالرغم من انه استخدم قوالب الموسيقى العربية القديمة في بعض مؤلفاته ، لكن بمحتوى أن الشريف لم ينطلق في أعماله من سعادته أو مأساته الخاصة فقط ، بل من روح العصر وأحاسيسه ، أما عناصر الفرح والرشاقة والخفة هي إحدى الجوانب العديدة في موسيقاه ، حيث هنالك الجانب الرومانسي الهادئ وأيضا الإحساس الكامل بالتفرد والجماعي أحيانا ، كلما اقتربنا من عالمه أدركنا مدى اتساعه وشموليته وتميزه ، حيث كان دائم البحث عن ابتكارات منطلقة من التراث ومن فكرة الموسيقى الشرقية ومن خلال ابتكاراته التي تصب في جوهر عمل موسيقى العود ، كما يمتلك أسلوب تقنيات متفردة لأنه استخدم الأصابع بطريقة الانتشار المدروس على ذراع آلة العود ، وهذا آت حسب اعتقادنا من الطريقة المستخدمة في آلة الفيولنسيل باعتبارها الآلة الأقرب للعود من حيث أصابع اليد اليسرى وما بينها من مسافات ، كما اوجد الشريف حيدر تقنيات استخدمت لأول مرة في آلة العود مثل تقنية مواضع الأصابع المتداخلة ، والريشة المقلوبة والعلامات المزدوجة ، إما روحيا فقد اعتمد

اختيار مقامات مهمة لم يتناولها أحدا من قبل لصعوبة التأليف على سلمها وأيجاد قوالب جديدة ، كما عمل على تطوير مفهوم التقاسيم ، ومن خلال كل ما تقدم استطاع الشريف حيدر أن يتجاوز في ذلك أساليب عصره مكتشفاً آفاق ووسائل تعبيرية جديدة أثرت وما زالت تأثر بالأجيال ، وبالرغم من تحليقه الشاهق في سماء الموسيقى والعود ضل فنانا متواضعا يبحث عن العلم والتدريب المتواصل من اجل العود حتى آخر أيام حياته .(19)

جميل بشير :

ولد في الموصل بالعراق عام 1921 وتوفي عام 1977 ، ترعرع في بيئة مفعمة بالفن ، وتعلم العزف على العود متأثرا بوالده الذي كان يعزف عليه ، ثم صار يغني ما يسمعه من الاسطوانات التي يقتنيها ابوه ، وهذه النشأة في بيت بشير تربى عليها ثلاثة من ابنائه (جميل ومنير وفكري) وكانوا بارعين في حب الموسيقى ، ويعتبر احد اعمدة المدرسة البغدادية الحديثة للعود التي ارسى الشريف محي الدين حيدر قواعدها في الثلاثينات ليكون احد ابرز عازفي العود في العراق ، واستطاع ان يبرع في ايصال الموسيقى الشرقية الى العالم ،(2) درس النوتة العربية مع احد اساتذة الموسيقى في الموصل ، وفي عام 1937 سمعه وزير المعارف وهو يعزف على العود في بغداد بدعوة من المرحوم حنا بطرس ، ثم عين بعدها في الاذاعة براتب قدره ستة دنانير ، وبعد ذلك افتتح في بغداد معهد خاص للموسيقى كان مديره الاستاذ الشريف محي الدين حيدر ، وقد درس جميل في سنته الاولى على آلة الكمان وحصل على درجة امتياز ، لكنه احب العود وأحب سماع صوته وهو يعزف من قبل استاذه الشريف محي الدين ، ولم يخف رغبته بتعلم العزف على آلة العود فطلب الى استاذه ان يدرس هذه الالة ، خاصة وان صوتها يدخل الى اعماقه وأحاسيسه ، ورحب الشريف بفكرة جميل واخذ يدرسه العزف على العود ، وهكذا انتهت السنة

السادسة وهو يدرس العود ، ثم عين مساعدا لأستاذه في المعهد الموسيقي وعازفا في الاذاعة ورئيسا لفرقتها ثم رئيسا لقسم الموسيقى في الاذاعة ، وهو يعتبر اول عازف وأول مؤسس لقسم الموسيقى في الاذاعة العراقية وأول من اسس فرقة موسيقية للأطفال ، وبدأ جميل عام 1952 بممارسة التدريس ، وقدم حفلات كثيرة للوفود التي كانت تزور العراق آنذاك حتى احيل على التقاعد عام 1968 ، (24) واستمر الفنان جميل بشير بدراسة التراث والمقامات العراقية والأنغام والإيقاعات العربية والعراقية ، مما أدى لظهور الأستاذ جميل بشير بهذا الشكل حافظا لتراث الموسيقى العربية والتركية ومؤديا على العود والكمان ، وبإجادة الموسيقى العراقية الصرفية التقليدية ، وقد أضاف اليها التكنيك وسلامة ذوقه الموسيقي ، ورونق الحلية وخبرته المختزنة ، وكان الراحل يعبر عن حبه للآلة العود وبأنها لا يمكن ان تنتهي ، فألف كتاب له قيمة موسيقية عالية عن اصول تعلم العزف على العود عنوانه (العود وطريقة تدريسه) استطاع به ان يقدم اعلى مرتبة من التقنية ، وحول آلة العود من آلة مصاحبة للغناء الى آلة تعبر عن نفسها من خلال التقنية العالية . (الشريف محي الدين حيدر وتلامذته)

آثر جميل بشير الطريقة التركية التي تتلخص في ان العزف على العود هو محاولة لنقل التقنية العزفية الغربية الى آلة العود العربية ، وهذه المدرسة تحاول ان تعطي لهذه التقنية مساحة عزفية تغلب على الطابع التقليدي للعود العربي ، وهي بالمقابل تؤثر ان يكون للعود طريقته في التعبير ، وكان جميل بارعا غاية البراعة في نقل افكار الشريف محي الدين حيدر ، لكن جميل لم يستمر في الاتجاه تماما انما التفت الى الطريقة العربية في العزف على آلة العود حيث اخذ يعزف (البشارف والسماعيات واللونجات والتقاسيم والدولاب والتحميلة) وبذلك ضمن لنفسه قدرا من الارتباط بالروح العربية ، كما انه عزف كل قطع الشريف حيدر كما عزف لكبار الموسيقيين العرب وفي طليعتهم : محمد عبد الوهاب والقصبجي وفريد الاطرش ورياض السنباطي ، والى جانب ذلك تولى الاشراف على استوديو انشأه بنفسه فأخذ يسجل الفلكلور

العراقـي ، حيـث قـام بتنظـيم الاغـاني التراثيـة القديمـة وتوزيعهـا توزيعـا جديـدا ، ممـا لاشـك فيـه بـأن جميـل بشـير كـان مـن أبـرز مـن أثـروا فـي الموسـيقى العربيـة وبهمـة عاليـة وبـدون توقـف إلـى سـاعة وفاتـه ، وقـد أثـر فـي الكثيـر مـن الموسـيقيين مـن بعـده فكـان نقطـة تحـول بالنسـبة لهـم وبالنسـبة لآلـة العود كذلك . (الشريف محي الدين حيدر وتلامذته)

مؤلفات وقطع جميل بشير الآلية :

(شـاردة ، صـدفة ، بدايـة حـب ، عينـاك ، أيـام زمـان ، رقصـتي المفضـلة ، أنـدلس ، جنيـه ، كـابرس ، رقصـة جمانـا ، قطـرات ، ملاعـب الـنغم ، لونجـا فـراق ، سـيرتو ، فـي الغـروب ، همسات ، قيثارتي ، سماعي ديوان ، سماعي راست ، سماعي نهوند) .

تميزت موسيقى جميل بشير بملامح عراقية أصيلة ، حيث كان كثير العطاء فقد كان مثال للفنان المثقف والمعلم البارع والمؤلف الباهر والعازف المتمكن المتقن على العود والكمان . (2)

منير بشير :

ولد عام 1928 في الموصل بالعراق وتوفي عام 1997 ، يعتبر من أهم عازفي العود في القرن العشرين وموسيقار كبير ، يعتبر منير بشير الابن الثاني لعائلة بشير القس عزيز ، بعد شقيقه الأكبر جميل وقبل شقيقه الأصغر فكري إلى جانب شقيقاته الثلاث ، ترعرع في عائلة يعلو فيها صوت الموسيقى آلياً على العود ، حيث كان الوالد عازفاً قديراً وصانعاً لبعض آلات الوترية التي من بينها العود ، وغنائياً على صوت حناجر الوالد أيضاً ، الذي كان يتمتع بصوت رخيم شفاف ساعده كثيراً في أداء تراتيل كنيسته السريانية الأرثوذكسية شماساً في خدمتها ، (2) أتجه منير بشير منذ نعومة أظفاره نحو الموسيقى ،

وتأثر خاصة بشقيقه الأكبر جميل وهو يعزف على الكمان والعود في البيت ، التحق منير بمعهد الفنون الجميلة عام 1939 ليدرس العود على يد الشريف محي الدين حيدر ، وليتخرج فيه عام 1946 ، وقد تأثر كثيراً بأستاذه حيدر وأخذ عنه أساليبه التقنية المتقدمة في العزف ، كما كان الأمر عند شقيقه جميل الذي تأثر بالروح الشرقية التقليدية ، مارس العمل الفني في إذاعة بغداد ، وفي تلفزيون العراق بعد تأسيسه عام 1956 ، عازفاً ورئيساً لفرقته الموسيقية ومخرجاً موسيقياً ، كما مارس التدريس في المعاهد وأسس له معهداً خاصاً باسم (المعهد الأهلي للموسيقى) ، وصار رئيساً لجمعية الموسيقيين العراقيين ، (5) وفي عام 1948 تسلّم رئاسة القسم الموسيقي في إذاعة بغداد ، وفي عام 1954 قام بإخراج أول عمل تلفزيوني ، إذ كانت رغبته الاتجاه نحو الإخراج التلفزيوني ، ثم سافر إلى هنغاريا في عام 1962 دارساً لعلوم الموسيقى المقارنة ، وحاصلاً على درجة الدكتوراه في ذلك ، وأول رحلة له في عالم الموسيقى قام بها كانت إلى اسطنبول وبعد ذلك ذهب إلى بيروت حيث تعرف على الأخوين الرحباني ، وسجّل بعض الأغاني مع السيدة (فيروز) كعازف على آلة العود ، ثم لحن لها عدّة أغاني منها : يا حنينة ، يا حلو يا قمر ، هيك مشي الزعرورة ، وذهب إلى هنغاريا وقرر أن يدرس ويستقر هناك لأن لهنغاريا حسب رأيه رابط تاريخي مع منغوليا ومنغوليا وكان لها رابط تاريخي مع السومريين ، وهناك درس الموسيقى من جديد في أكاديمية فرانس ليست وحصل على شهادة الدكتوراه في التأليف الموسيقي ، وهناك تزوج من فتاة هنغارية وأنجبا ولديهما عمر وسعد ، حققت له جولاته العديدة والمتكررة في معظم أقطار العالم استزادة في المعرفة وأتساعا في الخبرة ، لترسو عنده بقناعة صميمة ضرورة الحفاظ على التقاليد الموسيقية بكل طقوسها وتقديمها بما يتوافق مع روح العصر ، وجاهد منير بشير للخروج بآلة العود من محدودية استعمالاتها بشكل ثانوي في مصاحبة الغناء ، مؤكداً قدراتها الواسعة غير المحدودة في الأداء والتعبير ، انطلاقاً من تطوير أسلوب التقسيم التقليدي إلى سياحة آفاقية من الارتجالات الحرة المؤسسة على الانتقالات المقامية العربية ، بعيداً عن التطريب المفتعل ، فصار صاحب مدرسة متفردة

في هذا المجال ، اقتدى بها العديد من معاهد الموسيقى في العالم العربي ، وصار أسلوبه واضحاً في أداء معظم عازفي العود المحدثين العرب ، إذ تحول أداؤه من شكل العزف المتوسّل للإعجاب إلى منطلقات تأملية وجدانية ، فكأن المستمع داخل صومعة متعبد تستوجب الإنصات التام بكل خشوع ، وكانت فكرته الأساسية هي التحول بالموسيقى العربية من أجواء الطرب الخانع إلى آفاق العلم والعقل ومخاطبة الفكر والوجدان ، (5) وأهم ما يميز موسيقى منير بشير عدا كونه عازفاً بارعاً على آلة العود ، هو استلهامه المتميز للتراث بكل صوره وإبداعاته الخالدة ، وانطلاقاً من تجربته واقتداره إلى تشكيل مشهد موسيقي حديث مغاير ، ومن هنا يمكننا اعتبار منير بشير من أكثر الفنانين شمولية وموسوعية ، فمن العزف على آلة العود إلى مجال التعليم وتأليف الموسيقى التعبيرية الخالصة وصولاً إلى تأليف الأبحاث والتجارب الموسيقية العديدة التي أبدعها في أكثر من مجال ، والآن آلاف من العازفين على العود في أوروبا يدرسون العود حسب أسلوب وطريقة منير بشير ، ويتضح للمستمعين عدا الخبراء والدارسين أن عود منير بشير وعزفه كان يعبر عن رؤية وعن تكنيك اختص به ، فبوسع أي مستمع أن يميز موسيقى منير بشير. (الشريف محي الدين حيدر وتلامذته)

مؤلفاته الآلية : (بائعة اللبن ، شروق ، أم سعد ، سامبا ، ليالي اشبيلية ، عودة القافلة ، سماعي سيكاه ، سماعي نهاوند ، سماعي حجاز كار كرد ، العصفور الطائر) .

نصير شمة :

ولد عام 1963 في مدينة الكوت بالعراق ، وأخذ أول دروس في العزف على العود من أستاذه الأول صاحب حسين الناموس ، تخرج في معهد الدراسات النغمية (الموسيقية حاليا) في بغداد عام 1987 مدة الدراسة فيه 6 سنوات ، وتخصص في العزف على آلة العود على يد كبار الأستاذة مثل علي الإمام والأستاذ روحي الخماش والأستاذ سالم عبد الكريم ، يعد شمة أحد أكثر عازفي العود شهرة في الوطن العربي ،(2) قدم أول حفلاته الموسيقية المنفردة على مسارح العراق وكان أشهرها حفله الذي أقامه في قاعة الاورفلي في بغداد عام 1985 ، وقدم حفله في ملتقى الموسيقى العربية الأول في باريس في مسرح الارمانيه عام 1985 مع نخبة من كبار فنانين العراق ، ثم قدم في نفس الإطار 6 حفلات في ألمانيا الغربية آنذاك كلها مع عازف العود العراقي الكبير منير بشير ، توالت بعدها حفلاته الموسيقية وقدم عددًا كبيرًا من الحفلات في العالم العربي وأوروبّا خلال مشوار موسيقي يمتد لأكثر من ثلاثين عامًا ، نصير شمه مغرم منذ بداياته بالصوفية وربما بسبب طبيعة أسرته المتدينة وطبيعة منظوره للموسيقى ، فتعمق في قراءة الطرق الصوفية العشر وما اشتق منها فيما بعد وسيرة الصوفيين الكبار فأغرق في قراءة ابن عربي وابن الفارض وغيرهم ، انتقل للعمل أستاذا لآلة العود في الجامعة التونسية – المعهد العالي للموسيقى 1993 ، وأسس بيت العود العربي في مصر عام 1999 ، ونظم رأس ملتقى مصر الأول للعود بدار الاوبرا المصرية عام 2010 ، افتتح فرعا لبيت العود العربي في أبو ظبي عام 2012 ويقيم في أبو ظبي إلى الآن . (20) بدأ نصير شمه باكرا بتكوين علاقة تحاور ما بين الشعر والموسيقى ، وكانت له الكثير من الأعمال في مجال قراءة الشعر موسيقيا منها :

1. قراءة موسيقية لخمس قصائد من ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً) للشاعر الكبير محمود درويش قدمت في حفلات مشتركة لهما في تونس وبرلين وبوسطن عام 1995 .
2. قدم مع الفنان جواد الشكرجي أكثر من 13 عرض مشترك عن (أنشودة المطر ، وغريب على الخليج) ، للشاعر بدر شاكر السياب في تونس عام 1995 .

وغيرها الكثير من القصائد والأشعار المغناة والمرتجلة ، وقدم نصير شمة الكثير من الأعمال المسرحية والموسيقية التصويرية للأفلام والأعمال التلفزيونية والإخراج والأفلام الوثائقية نذكر منها :

1. ألَفَ موسيقى العرض المسرحي (رسالة الطير) المأخوذ عن ابن سينا والغزالي وقدمت على مسرح الهناجر للفنون بالقاهرة ، إخراج قاسم محمد عام 2000 .
2. وضع موسيقى فيلم (فجر يوم حزين) إخراج صلاح كرم عام 1986 .
3. وضع موسيقى (فيلم الهاربتان) إخراج أحمد النحاس وإنتاج سميحة أيوب 2010 .
4. وضع الموسيقى التصورية لفيلم (درة الأقصى)عام 2000 الذي قدم الطفل الفلسطيني محمد الدرة ، حيث أخرجه المخرج السوري غسان شهاب .

أسس نصيير شمة العديد من الفرق الموسيقية مثل فرقة البيارق الموسيقية عام 1986 ، ومجموعة بيت العود العربي المؤلفة من ثلاثين عازف عود متعددة الأحجام ، والتي أقامت العديد من الحفلات في العالم منها إفتتاح مهرجان موازين بالرباط 2006 ، ومهرجان قرطاج 2007 ، وغيرها الكثير من الفرق المحلية والعالمية ، وقدم المئات من الحفلات الموسيقية حول العالم بمفرده وبصحبة العديد من العازفين العالميين المشهورين ، وحصل على العديد من الجوائز العالمية والتكريمات والميداليات منها ، جائزة أفضل موسيقي عربي في مهرجان جرش في الأردن 1988 وقد لقب بزرياب الصغير ، درع رمز النضال الفلسطيني في احتفال يوم الأرض في تونس 1992 ، ميدالية متحف طه حسين بمصر 1998 ، وسام

الأكاديمية الملكية البريطانية 1998 ، وغيرها الكثير من الجوائز على المستوى العربي والعالمي . (15) _(2)

أستطاع الفنان العالمي نصير شمه أن يحقق حضورا عالميا للعود ، ومن خلال حلم عمل الفنان على رعايته منذ الصغر ، صارت آلة العود الشرقية حاضرة جنبا إلى جنب مع أغلب الآلات العالمية المعروفة ، وإضافة إلى أنه تميّز بالعزف على آلة العود أسس لنفسه أسلوبا خاصا في العزف صار يعرف باسمه ، ومن خلال سعيه لتكريس آلته التي أحبها افتتح أول فرع لبيت العود العربي في القاهرة ، ووضع نصير شمه وألف ألحانا كثيرة للعود ، وأقام مشاريع عدة جمع من خلالها بين آلته وآلات مختلفة من الشرق ، وأسس لجمهور عالمي يتذوق آلة العود ويبحث عنها ، ومن خلال مدرسته خرج عازفات وعازفين ينتمون لجنسيات مختلفة ، وكان الفنان نصير شمة وما زال يخطو نحو حلمه الأكبر ألا وهو عولمة العود . (15)

مؤلفاته الآلية : (إشراق ، رحيل القمر ، قصة حب شرقية ، رقصة الفرس ، ملجأ العامرية ، نسمات عذبة ، هلال الصبا)

المدرسة الشامية

نشأت المدرسة الشامية في دول بلاد الشام (سوريا ولبنان والأردن وفلسطين) وذلك خلال القرن العشرين ، فمع تطور الحياة الفنية والموسيقية في بلاد الشام عامة ظهرت بوادر ونواة تشكيل مدرسة موسيقية خاصة في العزف على آلة العود ، وذلك نتيجة ظهور العديد من الشخصيات البارعة في العزف على هذه الآلة ، الذين شكلوا بجموعهم مدرسة كاملة تنتهج منهجاً خاصاً في تدريس العود ، ولهم طابعهم الخاص وأساليبهم الشخصية في العزف وأسس علمية ، وفي الحقيقة لا توجد أساليب جديدة وطابع جديد ابتكرته هذه المدرسة في العزف على آلة العود ، فهي اقتبست أساليب ومبادئ المدرستين الأساسيتين في الشرق الأوسط ، وهي المدرسة الشرقية المصرية والمدرسة العراقية ، وجمعوا ما بين الأسلوبين في العزف ، فأتبعوا أسلوب وطابع التطريب والالتزام الذي انتهجته المدرسة المصرية ، وأسلوب التجديد الذي يحتوي على فكرة ويقدم مضمون وطابع التعبيرية والوصفية الذي انتهجته المدرسة العراقية ويظهر جلياً في مؤلفاتها لآلة العود ، فمن العازفين في المدرسة الشامية من أتبع المدرسة المصرية ومنهم من تبع المدرسة العراقية ومنهم من جمع ما بين الأسلوبين في العزف ، وبحكم الموقع الجغرافي لبلاد الشام ولعاداتهم وتقاليدهم وموروثاتهم نرى أن نسبة كبيرة من العازفين لآلة العود يميلون الى المدرسة الشرقية والى كلاسيكية العزف وطابع التطريب ، اكثر من التكنيك وطابع الوصفية كما في المدرسة العراقية ، لذلك نرى أن المدرسة الشامية أقرب الى المدرسة المصرية بشكل أكبر من المدرسة العراقية ، وفي الواقع لا يوجد فرق كبير بين المدرستين الشامية والمصرية من الناحية التقنية والتكنيكية ، أما من الناحية الروحية فالفرق باستخدام الموروث لكلا المدرستين ، وفي القرن الأخير أصبح الحديث عن المدرسة الشامية يشير بشكل أو بآخر إلى المدرسة المصرية لأنها أخذت منها الكثير ، لذا أرى أن تميز المدرسة الشامية المصرية بالتركيز على الطربية والغنائية أكثر من التعبير والتصوير والتقليد الصوتي لمظاهر الطبيعة التي تميزت بها المدرسة العراقية ، كما ركزت على التريمول (الرش) في الريشة والعزف

المتواصل ، واستخدمت الريشة النازلة بكثافة ، أي العزف بحالة الهبوط فقط بينما المتعارف عليه هو حالتي الهبوط والصعود معا في جميع الآلات العالمية التي تشبه العود ، فالمدرسة العراقية ركزت على ذلك وحسبت بانتظام وبطريقة مدروسة وعلمية غير تابعة لأهواء ومزاج العزف ، كما أن المدرسة الشامية المصرية لا تستخدم الإصبع الرابع الصغير في اليد اليسرى في العزف ، وهذا تعطيل تقني في العزف تجاوزته الآلات الأخرى ، وهو ما ركزت عليه المدرسة العراقية ووضعت له التمارين والسبل الأنسب لتقوية هذا الإصبع لأنه ضعيف بطبيعته ولعل ذلك من بين الأسباب التي جعلت المدرسة المصرية والشامية تهملانه . (9)

ومن أهم وأشهر رواد المدرسة الشامية : (عبد الرحمن جبقجي ، عمر النقشبندي ، فريد الأطرش من سوريا ، ومارسيل خليفة ، شربل روحانا ، فريد غصن من لبنان ، وطارق الجندي من الأردن ، وسيمون شاهين ، ثلاثي جبران ، أحمد الخطيب من فلسطين) . (2)

عمر النقشبندي :

ولد عام 1910 في اسطنبول وتوفي عام 1981 ، أبوه سوري وأمه تركية ، كان والده محمد صادق ضابطاً برتبة أميرال في الجيش التركي ، ومنذ تفتح وعيه على الحياة امتلأت أسماعه بالموسيقى والغناء التركي الذي كانت تترنم به والدته ، كما أن أخاه الأكبر أمين كان يعزف على العود ، وفي عام 1914 انتقلت عائلته إلى بيروت بعد أن عُيِّن والده حاكماً ومفتشاً لمنطقة الميناء ، وفي بيروت انتسب الطفل عمر إلى الكلية الأمريكية ، وفي أحد الأيام شاهده مدير الكلية يعزف على آلة موسيقية صنعها بنفسه من قطعة من الخشب شدَّ عليها وتراً من القنب مدهوناً بالشمع ، فأعجب المدير بعزفه وأهداه عوداً صغيراً ، وفي عام 1919 عادت أسرة النقشبندي إلى دمشق موطنها الأصلي ، وكان عمر قد أصبح فتى يافعاً يجيد العزف على العود ، وكان يتمتع بصوت جميل ، فبدأ يغني في الحفلات على مسارح دمشق ، يؤدي أغاني محمد عبد الوهاب ويؤدّيها ببراعة متناهية ، وقد أدخل على قصيدة يا جارة الوادي إضافات لحنية وغنائية اعتمدها محمد عبد الوهاب عندما استمع إليها من النقشبندي في عام 1932 عند زيارته الأولى لدمشق ، وسجلها على اسطوانات وفق التعديلات التي غناها بها النقشبندي ، وفي أواخر العشرينات من القرن العشرين أسس مع مجموعة من المهتمين بالموسيقى نادي دار الألحان ، وبدأ اسمه يلمع مطرباً وعازفاً على العود ، وفي صيف عام 1933 سافر النقشبندي إلى بيروت وعمل على مسارحها ، وهناك تعرَّف على المطربة ألكسندر بدران التي عُرفت فيما بعد بنور الهدى ، فأشرف على تدريبها وتعليمها الغناء ، وعندما عاد إلى دمشق أحضرها معه لتبدأ انطلاقتها على مسارح دمشق وحلب ، وفي عام 1940 دُعي النقشبندي إلى حماة لإحياء حفل عقد قران بعد أن ذاع صيته في أنحاء سورية ، وهناك التف حوله بعض محبي الموسيقى والغناء ، وطلبوا منه البقاء في حماة ، فأسس مكتباً صغيراً لتعليم العزف على العود ، وكان من طلابه نجيب السراج وياسين محمود ، وفي نهاية الأربعينات عاد عمر النقشبندي إلى دمشق بطلب من مدير الإذاعة سليم الزركلي ، وعُيِّن عازفاً على العود ضمن الفرقة

الموسيقية للإذاعة ، واستمر في الإذاعة حتى رحيله ، وفي أثناء عمله في الإذاعة شارك في العديد من الفعاليات فكان ضمن الوفد السوري الذي شارك في مهرجان الشباب العالمي في موسكو عام 1957 ، وفي أثناء الوحدة بين سورية ومصر سافر إلى القاهرة مرات عدة ، وفي عام 1968 سافر إلى الصين ضمن وفد سوري ، وشارك في العديد من الحفلات بعزفه المنفرد الجميل وضمن الفرقة الموسيقية . (10)

تعددت إبداعات عمر النقشبندي فشملت العزف على العود والغناء فكان عازفاً بارعاً على العود ، امتاز بأسلوبه الخاص في العزف ، وهو يجيد العزف بالأسلوبين المتعارف عليهما في ضبط أوتار العود وهما : الأسلوب التركي ، والأسلوب العربي ، وقد سخّر الأسلوبين لخدمة عزفه ولاسيما الضرب بالريشة حتى تفوق على غيرِه واحتل مكانته بين عازفي العود عن جدارة ، حيث أن العود بين يدي النقشبندي لا يعرف الراحة ، أو بالأحرى لا يجد الراحة إلا بين أنامله التي لا يدري أحد كيف يستخدمها ، ولعل هذه البراعة في تكييف الأنامل وفق ما يريد هي التي جعلته يخلص للعزف من دون التأليف أو التلحين ، فإذا أضفنا إلى هذا فهمه العميق للمقامات الشرقية ، أدركنا البراعة التي يسحر فيها مستمعيه من خلال ارتجالاته والتقاسيم التقليدية التي قد تستمر ساعات دون أن يمل المستمع من الاستماع والاستمتاع ، ودون أن يمل الفنان عمر النقشبندي من العزف ، وأحياناً يستخدم خلال عزفه وضعاً معكوساً ليده اليمنى ، فتزحف أنامله على الأوتار من الجهة العليا للعود عوضاً عن الجهة السفلى المعروفة للعود ، وقد يقوم بالأمرين معاً في المقطوعة الواحدة أو التقاسيم للتدليل على براعته ، وعمر النقشبندي الذي نشأ في بيئة شعبية ، ظل مخلصاً لهذه البيئة ، ويمكن للمرءِ أن يكتشف ذلك بسهولة من خلال مؤلفاته القليلة التي نحى فيها منحى شعبياً يختلف ويبتعد كثيراً عن طريقة ارتجاله التقليدية ، مثال ذلك نجده في رقصاته الشعبية التي اشتهرت بها مثل رقصة ستي التي اقتبس واستوحى ألحانها البسيطة من السهرات الدمشقية القديمة الخاصة بالنسوة ، والتي عايشها بنفسه منذ كان طفلاً ، ورقصة ستي ينسب تأليفها خطأً إلى النقشبندي ، ومؤلفها مجهول ، وهي إرث شعبي حفظه الأبناء عن الأجداد ،

وأحياها النقشبندي وقدمها للناس في أواخر الخمسينيات ، وفي مجال التلحين لحن عدداً قليلاً من الأغنيات التي كتب كلماتها وأداها بصوته ، منها (من أول نظرة حبيتك ، ويلي منك يا ويلي) . (16)

مؤلفاته الآلية : (نشوة الصباح ، وليالي اسطنبول ، ورقصة الحور، وأحلام عاشق ، وقلب عذراء ، وغروب ، إلى جانب عدد كبير من ارتجالاته الموسيقية على العود وتقاسيم من كل المقامات المعروفة في الموسيقى الشرقية) . (4)

فريد غصن :

ولد الياس نعمة الله شلالا الذي اشتهر باسم فريد غصن ، في العام 1912 في بلدة حياطة قضاء كسروان في لبنان ، ولكن عائلته هاجرت إلى الأرجنتين ، ومن ثم إلى مصر ، كانت أمنية والده الذي كان عواداً ماهراً أن يصبح الياس طبيباً ، ولكنه تأثر فيه وبجاره الموسيقي اليوناني العجوز ، الذي عُرفَ بالحدس ، والذي تولى تعليمه المبادئ الموسيقية إبتداءًا من قراءة النوتة ومروراً بتوزيع الألحان حتى التلحين ، ومن هنا بدأت الموهبة تبرز في أعمال صغيرة ملفتة لأنظار الكبار ، وبدأ حياته العملية في الفن عازفاً على العود في فرقة أمير الكمان سامي الشوّا ، ثم في فرقة الشيخ أمين حنين ، وانتقل بعد ذلك إلى فرقة منيرة المهدية ، وامتلك فريد ثقافة موسيقية عالية ودرس أصولها بفرعيها الشرقي والغربي في المعاهد الأوروبية والأميركية وفي القاهرة ، واعتبر النقاد فريد غصن من أمهر العازفين وأحد أعمدة الموسيقى العربية إبان العصر الذهبي في ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي ، حيث أن ألحانه ملأت معظم الأفلام السينمائية في مصر ، وهو أول من لحّن باللغة العربية ألحاناً موزّعة لأربعة أصوات (سوبرانو ، آلتو ، تينور ، باص) ، كما اشتهر بجودة ألحانه وجمال سكبها في مصر ، وصنّفوه مع طبقة محمد القصبجي ورياض السنباطي ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش ، وعمل في العام 1932 ولمدة خمسة عشر عاماً رئيساً لفرقة بديعة مصابني اللبنانية الأصل كملحن لاستعراضاتها الغنائية وكعازف

للعود ، وقد شارك بوضع أغانٍ لأفلام عديدة مثل وحيدة ، احلام البنات وغيرها ، وكان يوصف بالملحن المجدد ، إذ جاء بالعديد من القوالب والأشكال الحديثة وأدخلها بالموسيقى العربية ، كما لحن للعديد من المطربين أمثال صباح (ايه معنى الحب) وشهرزاد (سكن الليل) ونازك (كل دقة في قلبي بتسلّم عليك) ولور دكاش (أمنت بالله) ولعبد الغني السيد (العشرة صعبانة عليا) ولحن ايضاً لكوكب الشرق أم كلثوم مونولوج (وقفت أودع حبيبي) من كلمات الشاعر أحمد رامي ، وأذيع هذا المونولوج على الهواء سنة 1943 في حفلة لأم كلثوم على مسرح الأزبكية ولكنه لم يسجّل أبداً ، ويعتبر من المفقودات الموسيقية . (2)

لقّب فريد غصن بملك العود دون منازع ، فعندما كانت أنامله تداعب أوتار العود ، كان النغم يتلاعب بأوتار القلوب ، واعتبر من بين العازفين الأربعة الأوائل في مصر إلى جانب محمد القصبجي الذي عرف بالعازف الماهر ، ورياض السنباطي الذي كان له أسلوبه الخاص المتميّز بشرقيته وحلاوته ، وأمين المهدي الذي يميل إلى الهواية أكثر منه إلى الاحتراف ، وجمع أسلوب فريد غصن بين التقنية العالية والنظافة في التعبير والانفتاح على مدارس العزف بشكل عام ، والإسبانية بشكل خاص ، وقال فيه الموسيقار محمد عبد الوهاب إنه أضاف الأسلوب الاسباني على عزف العود ، كما قال فيه مدير إذاعة القاهرة في حينه مدحت عاصم إنه نابغة العود ، الذي يضمن لهذه الآلة مرتبة رفيعة في الفرقة الموسيقية ، وهو من طور المناهج الحديثة لآلة العود في لبنان ، وتتلمذ العديد على يد فريد غصن في مصر ، أمثال فريد الأطرش الذي اكتسب منه قوة في عزفه وخصوصاً باستخدام اليد اليمنى (الريشة) ، وكان فريد الأطرش يردّد دائماً فريد غصن دا صاحب نعمتي ، شكّل فريد غصن مع جورج ميشيل وفريد الأطرش ثلاثياً جمع أمهر عازفي العود ، ولقبوا بالفرسان الثلاثة ، وكانت لهم صولات وجولات في العزف على العود ، متبارين في عرض مهاراتهم الفائقة ، التي كان لها تأثيرها وصداها الفني العميق ، وكان لوتر الكردان الوتر العالي في آلة العود ، الدور المهم عند فريد غصن في وقت كانت كل المساحات الصوتية

المنتشرة على هذا الوتر مهملة من قبل العازفين والملحنين نظراً لصعوبتها ، ولم يؤمن فريد غصن بأن الموسيقى سلعة ، فشجع على بلورة الأفكار حولها ، وفي هذا الإطار كتب العديد من المقالات والأبحاث التي نشرت في الصحافة المصرية ، وبرأيه فإن فكرة نجاح عمل موسيقي ما ، لا تمت إلى حجم العمل الناجح نفسه ومحتواه إلا بنسبة ضعيفة ، سافر فريد إلى تونس ومن بعدها الى فرنسا ، والتقى بوكلاء تابعين لجمعية دولية مقرها باريس ، وتسمى جمعية المؤلفين والملحنين وناشري الموسيقى وانضم الى هذه الجمعية ، وفتح لها فرعاً في مصر وكان محمد عبد الوهاب رئيساً لها ، لكن حبه للبنان دفعه للعودة إلى ربوعه في العام 1957 ، فعمل في الإذاعة اللبنانية ملحناً وفي المعهد الموسيقي الوطني مدرساً للغناء والعزف على آلة العود معتمداً على المناهج الحديثة في تدريس هذه الآلة ، ومن تلامذته : مرسيل خليفة ، جورج تابت ، سمير يزبك ، وجورج روفائيل وآخرين غيرهم ، وكان بعزفه المنفرد على عوده المميّز يحيي الحفلات الموسيقية على مسرح وست هول في الجامعة الأميركية في بيروت ، وآلف فريد غصن ثلاثة كتب موسيقية هي : علم التأليف الموسيقي ، علم التلحين العربي ، منهاج لعزف العود الحديث . (14)

سيمون شاهين :

ولد الموسيقار سيمون شاهين في قرية ترشيحا بالجليل الفلسطيني عام 1955 في كنف اسرة مفعمة بالفن ، بدأ في العزف على آلة العود وهو في الخامسة مع والده المربي والمؤلف الموسيقي الراحل حكمت شاهين ، وفي سن السابعة التحق سيمون بمعهد الموسيقى الكلاسيكية الغربية في حيفا حيث تعلم العزف على آلة الكمان ، وعام 1978 حصل على بكالوريوس من أكاديمية الموسيقى في القدس ، وفي عام 1978 عُين شاهين بالأكاديمية كمدرس للموسيقى العربية والعزف وتعليم أصول الموسيقى ، وعام 1980 غادر سيمون الى نيويورك والتحق هناك بجامعة كولومبيا ، حيث استكمل دراساته العليا

للماجستير والدكتوراه في الموسيقى الشرقية ، وعام 1982 شكل سيمون شاهين فرقة الموسيقى العربية في نيويورك والتي أسسها من مجموعة من العازفين ذات مهارة عالية في عزف الموسيقى العربية التقليدية ، وقدمت اعلى مستوى من الاداء للموسيقى العربية ، وقد شهدت هذه الفترة أيضاً بداية تكوين شاهين لورش العمل وإلقاء محاضراته في المعاهد والكليات والجامعات لتعليم الجيل الناشئ الموسيقى العربية ، (26) وباعتباره أحد رواد و وحُماة الموسيقى العربية فإن شاهين لا يزال يُكرس ما يقرب خمسين بالمائة من وقته للعمل بالمعاهد والكليات ، ومن بينها معهد جوليارد للفنون ، وجامعة كولومبيا ، وجامعة كورنيل ، وجامعة برنستون ، وبراون ، وهارفارد ، وبايل ، وجامعة كاليفورنيا في سان دياغو ، وجامعة مشيغان في آن أربور وغيرها ، وعام 1996 اسس سيمون فرقة قنطرة ومن خلالها طور اعمالا فنيه ، حيث دمج ما بين التراث الموسيقي العربي وألوان تراثيه اخرى ، فأخرجت لون جديد اختلف في وصفه النقاد الموسيقيين ، ومنهم من وصفه بأنه الجاز الممزوج بين الالات الشرقية والغربية ، وتركزت معظم اعمال الفرقة على ابراز المهارة الفردية للعازفين من خلال العمل الجماعي المتناغم ، ونجاح شاهين في دمج الحضارات واستعداده الجاهز منذ طفولته للمعرفة المتنوعة ساعده في هذا الدمج ، ومنحنه إمكانيات هائلة في مزج التخت الموسيقى الشرقي في الغربي ، ودمج العوامل المتناقضة بدقة يتيح لفصلها بدقة لا تتأثر وتكون كل منها على حده ، وتميز ايضا بالحفاظ على أصالة الشرق ، وحينما قدر لسيمون ان يترك البلاد ويبدأ رحلة البحث والدراسة لما يدور في العالم الشرقي للموسيقى ، عرج على موروثات الحضارات الفارسية والهندية والتركية والبحر متوسطية وحاكاها بروح جديدة وخاصة من خلال الة العود التي اعطاها دور السيادة دائما بلون عربي اصيل ، وابرز من خلالها هذا الدور الريادي في العمل الموسيقي ، ولا يخفى على احد ان سيمون استغل موهبة نادرة في عزفه على العود ليعطيه بريقا فريدا وتألقا كبيرا ، وقد قامت الفرقة بعدة جولات بين الفترة من عام 2003 إلى عام 2006 لتقدم حفلاتها الموسيقية وتعرضها في مهرجانات مثل مهرجان ووماد (WOMAD) بالولايات المتحدة ومهرجان ووماد صقلية ومهرجان نيوبورت

العريق لموسيقى الجاز متنقلين بين أوروبا والشرق الأوسط وغيرها الكثير من المهرجانات على المستوى الدولي ، وفي عام 1997 عمل على تأسيس منتدى موسيقي الوحيد من نوعه في الولايات المتحدة الأمريكية والذي يقام في صيف كل عام في كلية ماونت هوليوك ، حيث يلتقي هناك في كل عام أساتذة مخضرمون ومختصون بالموسيقى العربية مع طلبة وهواة ، وكذلك فإن بعض المحترفين يقصدون المنتدى سنويا ليعملوا على مدى أسبوع كامل في مجموعات تدريبية وحلقات تعليمية من أجل التعرف على تقنيات الموسيقى العربية الكلاسيكية ، من مفاتيح الإيقاع ، إلى مدارج المقامات الشرقية التي تحتوي على المسافات الصوتية الصغيرة أي ربع الدرجة الصوتية ، إلى التقاسيم والموشحات والأدوار ، وفي عام 1997 لم ليتجاوز عدد المنتسبين عن 21 ، أما اليوم فعددهم يصل إلى ما يقارب 75 مشتركا يأتوا إليه ومن جميع دول العالم ، وكان الهدف من هذا الملتقى السنوي هو إحياء التراث الموسيقي العربي والتعريف بالموسيقى العربية الكلاسيكية في الغرب ، وبهدف تعريفهم على أصول وقواعد وتقنيات العزف على الآلات العربية الأساسية كالعود والقانون والكمان والناي والدف ، ولقد استطاع سيمون شاهين أن ينقل هيئة الموسيقى العربية الأصيلة إلى الغرب محاورا موسيقاه دون المساس بصيغة اللحن الشرقي أو تركيبته الأم ، ومؤسسا للغة موسيقية عالمية جديدة يكون العود فيها هو القائد الأوحد على المسرح . (29)

يُعد سيمون شاهين أحد أهم الموسيقيين العرب من مؤلفين وملحنين بين أبناء جيله ، وتعكس أعماله تراث الموسيقى العربية وتُجسدها بينما تمضي قدماً نحو أفاق جديدة من التطوير ، لتحتضن العديد من الأساليب المختلفة والمتنوعة في تقديمها ، وقد تم الاعتراف بإسهامات سيمون شاهين الفريدة والمهمة في عالم الفن في عام 1994 عندما تم تقليده جائزة التراث الوطني الرفيعة في حفل أقيم بالبيت الأبيض ، حيث يُبهر سيمون شاهين مستمعيه حيث يتنقل بخفة وسلاسة من الإيقاع العربي التقليدي إلى إيقاع الجاز والأساليب الكلاسيكية الغربية ، وقد اكتسب شهرة عالمية كعازف فذ على آلتي العود والكمان

بفضل أسلوبه المُحلق وبراعة إيقاعاته وجمال أداءه الفريد . قدم سيمون شاهين المئات من الحفلات الخاصة والمهرجانات العالمية والعربية ، بالأضافة الى الكثير من الاعمال السينمائية والمسرحية والأفلام الوثائقية التي قدم لها الحان غاية في البراعة ، كما شكل حالة فريدة من نوعها في العزف على العود ، فقد جمع ما بين اسلوب المدرسة المصرية في التطريب وما بين اسلوب التعبيرية والوصفية والتكنيك في المدرسة العراقية ، وله العديد من المؤلفات الخاصة لآلة العود التي تبين براعته في العزف على هذه الآلة (14).

مؤلفاته الآلية : (تراث) وهي عبارة عن مجموعة من القطع الموسيقية الشرقية الكلاسيكية(سماعي ولونجا وبشرف ودولاب) لأهم المؤلفين العرب والأتراك العثمانيين ، وتشمل أيضا قطعتين حديثتين من الأجواء الكلاسيكية واحدة من تأليف اللبناني جهاد الراسي ، والثانية من تأليفه هو وهما من نوع السماعي ، وفي شريط آخر حمل اسم الفنان الراحل (محمد عبد الوهاب) يقدم شاهين مجموعة من أغنيات ومعزوفات بأسلوب شرقي بحت غاية في الدقة والانسجام الصوتي مثل (أبن البلد والبرتقال ومضناك وست الحبايب) ، وفيه أيضا يقدم اجتهاداً توزيعياً في جزء من أغنية عبد الوهاب من غير ليه بتصرف يكشف عن أبعاد جديدة لعبد الوهاب ، وفي شريطين آخرين احدهما مع الدكتور جهاد الراسي ، والآخر مع الفنان الهندي فيتوا موهان يركز شاهين على التقسيم الشرقي ضمن حدوده التقليدية العربية ، وفي محاكاته وتآلفه مع غيره كما في ارتجالاته في (شريط سلطنة) مع الفنان الهندي فيشوا ، وفي شريط (محرك الهلوسة) الذي أنتجه المنتج الموسيقي العالمي بيل لزويل وشارك فيه بقطعتين حاملاً معه أجواء الشرق . (28)

الفصل الثالث

عينة البحث

تحتوي عينة البحث على العديد من الأعمال الموسيقية الفنية لكل من المدرسة الكلاسيكية المصرية والمدرسة التجريبية العراقية والمدرسة الشامية ، حيث تناول الباحث أهم رواد هذه المدارس ، وأهم مقطوعاتهم التي تجسد روح وطابع كل مدرسة واسلوب عزفها واسلوب استخدام الريشة والأنامل مع وجود ترقيم كامل للأصابع على الزند مع حركة الريشة الصاعدة والهابطة ، وذلك من أجل توضيح وتحليل مقطوعات كل مدرسة وأستنباط أسلوب التلحين والجمل الموسيقية لكل مدرسة وما تميزت به عن المدارس الأخرى ، وعمل مقارنة بسيطة بين هذه المدارس التي سوف تتضح من خلال تحليل القطع الموسيقية .

المدرسة الكلاسيكية المصرية :

1. محمد عبد الوهاب : سوف أتناوله بشيء من الخصوصية كمثال للمدرسة المصرية ، ومن أهم مقطوعاته الموسيقية : (ليالي لبنان ، عزيزة)
2. محمد القصبجي : (ذكرياتي)
3. رياض السنباطي : (لونجا رياض)
4. صفر علي : (سماعي نهوند)

1. محمد عبد الوهاب :



Figure 1 ليالي لبنان


31
33
35
38
A tempo
بيات نوا وحده
41
45
49
54
60



مقطوعة ليالي لبنان من مؤلفات محمد عبد الوهاب عام 1957 ، التي الفها كموسيقى شرقية عربية تعزف في التخت الشرقي ، حيث أتبع محمد عبد الوهاب نمط جديد وأسلوب حديث في التحلين يجاري الموسيقى الغربية ، ويتحرر من قوالب الموسيقى العربية الكلاسيكية التي قيدت الملحن ضمن ضوابط وقواعد وقوانين محددة انتقصت من حقه الفني وقيدت ابداعاته الموسيقية وابتكراته الخلاقة ، لذلك فقد كسر عبد الوهاب جميع هذه القوانين والقواعد ويمكن القول أنه نجح في فك أسر الموسيقى من قوالبها التي جمدت مع الزمن ، وهو بذلك قد حقق نوعا من الريادة بفضل القواعد الجديدة التي أرساها ، وإذا تأملنا هذه القواعد نجدها تجتمع تحت عنوان واحد هو التحرر ، لذلك كانت الموسيقى الجديدة التي ألفها لا يوجد فيها خانات وتسليم وقواعد في التحلين بل حرة ، لذلك لحن عبد الوهاب الكثير من الأعمال ومنها ليالي لبنان التي توحي بأنها مقطوعة مأخوذة من التراث والفلكلور اللبناني ومن الروح اللبنانية في التلحين ، وهذه تعتبر من مميزات أعمال عبد الوهاب الآلية ألا وهي إدخال عناصر من الموسيقى الشعبية إلى الموسيقى البحتة ، أدت حركة التحرر هذه إلى إمكانية استخدام الموسيقى الشعبية ، بحيث يمكن إظهار الهوية المحلية من خلال الموسيقى البحتة ، وهو ما لم يكن متاحا باستعمال القوالب التقليدية ، حيث ان لحن القطعة وبدايتها مستوحى من اغنية أبو الزلف والمواويل الهزام التي تجسد الفلكلور الغنائي اللبناني والتراث والهوية اللبنانية .

أستخدم عبد الوهاب مقام الهزام في مقطوعة ليالي لبنان ، ونوع كثير في المقامات فأستخدم كرد الصول مقام هزام جديد في المازورة رقم 27_29 ، وأستخدم مقام العراق الذي يكون بيات النوى جنسه الثاني ، في الجزء الثالث من المقطوعة بداية من المازورة 42 ، وبالنسبة للأيقاع ، استخدم عبد الوهاب العديد من الموازين والأيقاعات ، فاستخدم في البداية 4/4 ، ثم أنتقل الى أيقاع مصمودي كبير في المازورة 4 وميزان 4/8 ، وأستخدم ميزان 4/6 وميزان 4/2 ، وايقاع الصعيدي (المقسوم السريع) في الجزء الثاني من المقطوعة المازورة 17 ، وأيقاع شفتتلي في المازورة 39 ، كما أن السرعة تتغير من جزء الى جزء بشكل كبير وهذا يضفي نوع من الحيوية الى القطعة ويعطيها رونق وجمال موسيقي .

أما جمل عبد الوهاب فكانت شرقية بحتة تجسد روح المقام وروح القطعة المأخوذة من التراث الغنائي اللبناني ، لذلك فكانت الريشة شرقية بحتة مع زخارف وحليات وفر وفرداش في بعض الأجزاء ، وأستخدم فيها الموضع الأول والثاني والثالث في العزف ، كما يمكن عزفها بشكل جماعي مع الآلات التخت الشرقي وتوزيع الأدوار على كل الآلات وعمل تنويع .

عزيزه

من مؤلفات : محمد عبد الوهاب

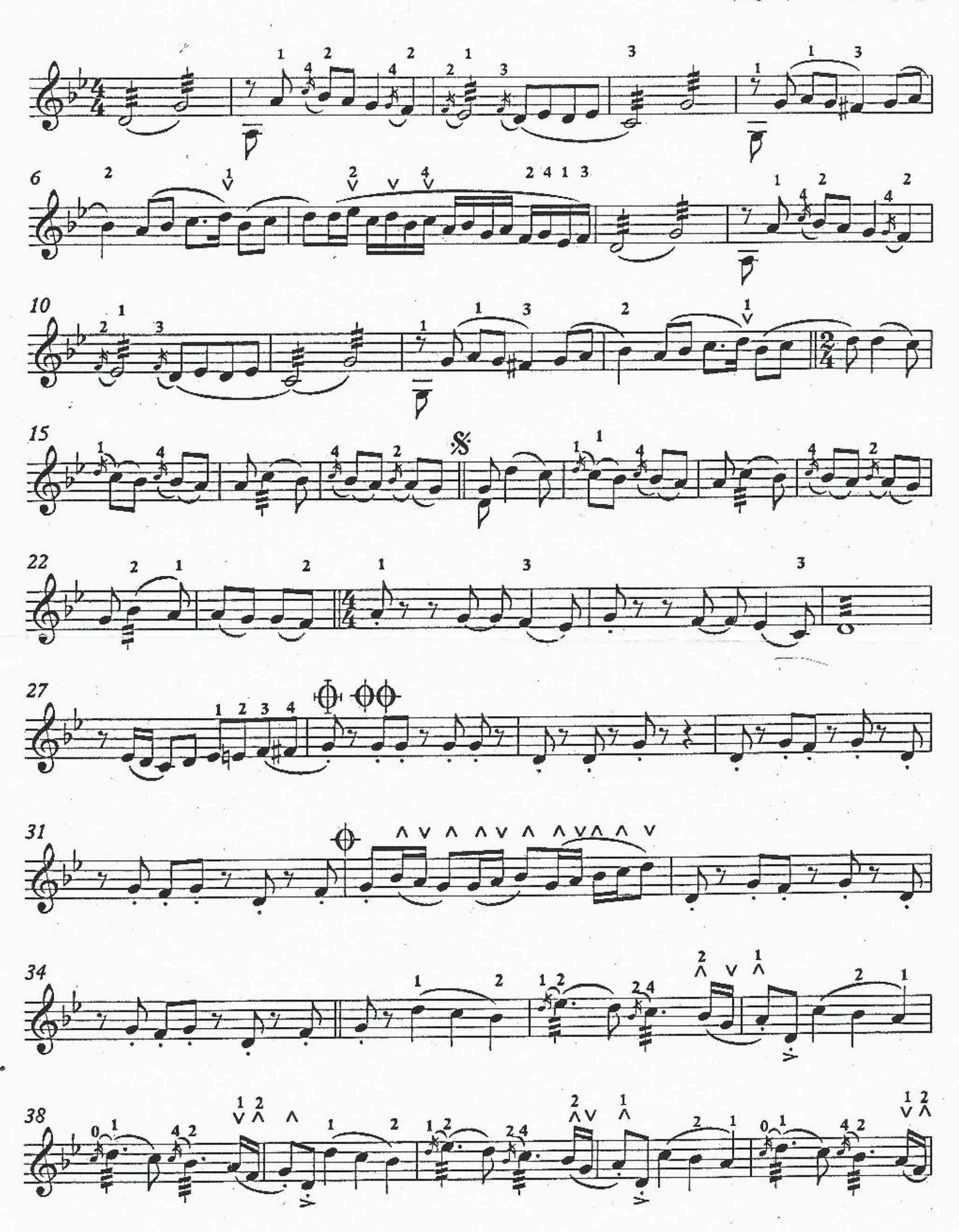


Figure 2 عزيزة


ثلاث مرات تبادل الادوار
له و يا
Fine

مقطوعة عزيزة من مؤلفات محمد عبد الوهاب 1954 ، تعتبر من اشهر القطع الآلية لمحمد عبد الوهاب وأكثرها جمالية ، وهي في مقام الكرد وهو المقام الذي يستنبط من الدرجة الثالثة لمقام العجم ، وعلى ميزان 4/4 ، أستخدمت العديد من العلامات العارضة (الحلية) مثل فا # في كثير من الأجزاء ، كما تخلل اللحن الكروماتك الصاعد كما في المقطع الثاني الذي يعاد بعد كل جزء والجمل الهارمونية ، فهو بذلك شبيه بخانة التسليم في السماعي ، لذلك يمكن القول ان عبد الوهاب التزم في بعض الأحيان بالقوالب الآلية للموسيقى العربية لكنه طور بها ، واعطى لنفسه الحرية الكاملة في التلحين والأبداع في الجمل الموسيقية الجديدة والحديثة ، وينطبق ذلك في مقطوعة عزيزة ، حيث تشبه السماعي من ناحية تقسيم الأجزاء والمقاطع والعودة بعد كل جزء الى التسليم (الجزء الأساسي) لكن جوها العام وطابعها حديث مرح غير ملتزم بكلاسيكية التلحين ، وكذلك نجد المقطع الأخير في سلم صول الكبير ، حيث انه مهد له بأستعمال فا # والسي بيكار في المقطع الثالث ، وكذلك استعمل في المقطع الأخير مقاطع من الصوت البشري وهي كلمة (يا ولى) يؤديها صوت الكورال في المازورة الثانية والثالثة والرابعة من الجزء الأخير في حوار غاية في الطرافة مع الجمل الموسيقية ، وهذه تعتبر ميزة مهمة جداً من مميزات اعمال عبد الوهاب الآلية ألا وهي استخدام الصوت البشري داخل القطع الآلية ، وهذا يعتبر ابتكار جديد لعبد الوهاب لم يسبقه إليه أحد ، ولم يستخدم في القوالب الكلاسيكية ، وبالنسبة لإيقاع القطعة فكان الميزان 4/4 وايقاعها مقسوم ، ثم ايقاع ملفوف في المازورة 8 (التسليم) وايقاع وحدة في المازورة 14 ، ثم مقسوم في المقطع الثاني بعد التسليم وكذلك المقطع الثالث ، وكذلك في المقطع الأخير لكن بأخلاف السرعة وتبطيئها لتبيان حلاوة الجملة الموسيقية مع المقطع الصوتي يا ولى .

2. محمد القصبجي :



Figure 3 ذكرياتي



مقطوعة ذكرياتي من مؤلفات محمد قصبجي التي وضعها لآلة العود ، ومن خلالها برع في تقديم أفكار موسيقية جديدة فتحت الباب للتنويع والابتكار ، وهي في مقام النهوند وعلى ميزان 4/4 ، وغير فيها القالب التركي القديم من ميزان السماعي إلى إيقاعات متنوعة ، واحتفظ فيها بالتسليم الذي يقفل به العازف في النهاية ، وتباينت مقاطع هذه المعزوفة بين الوحدة الكبيرة والعزف المنفرد على العود غير المصحوب بإيقاع ، وفي نهايتها مقطع شبيه باللونجا ، وتطلبت ذكرياتي تقنية جديدة في العزف ما جعلها تحدياً لعازفي العود . واما التحليل المقامي فكانت بداية المقطوعة في مقام النهوند ، وأستخدم الجمل الهارمونية التي تحتوي على تألفات مثل مازورة 13 ، وأستخدم النهوند الطبيعي والهارموني بأستعمال الحساس سي بيكار ، كما أستخدم علامات عارضة بكثرة مثل المي بيكار ، وأستخدم أيضاً مقام النهوند الشرقي وهو أحد فصائل مقام النهوند ويكون جنسه الثاني بيات على النوى وذلك في المازورة 21 وفيما بعد ذلك ، وبالنسبة للأيقاع فكان ايقاع الوحدة السريع هو الغالب ، وأيقاع ملفوف في المقطع الأخير الشبيه باللونجا .

3. رياض السنباطي :



Figure 4 لونجا رياض



لونجا رياض من مؤلفات رياض السنباطي ، وهي في قالب اللونجا الذي هو تركي الأصل ، وهي عبارة عن مقطوعة موسيقية غاية في الجمال ، تتكون من أربع خانات وكل خانة تتكون من العديد من الموازير وبعد كل خانة تأتي خانة التسليم وهي الخانة الرئيسية ، وطابع اللونجا يكون مرح وفيه السعادة والحركة والنشاط ، حيث ان ايقاعها يكون سريع جدا بحيث تعزف بسرعة presto ، وكذلك تكون الجمل الموسيقية سريعة وفيها غرابة وايضا كروماتك وتألفات ، والهدف من اللونجا تبيان براعة العازف الآلية ، وتعويد العازف على الريشة المقلوبة السريعة ، وكذلك يكون الهدف من اللونجا هو تكنيك الاصابع والريشة ومواضع العزف المختلفة على زند العود ، فهي قطع تعليمة غاية في الأهمية بالنسبة لدارس آلة العود .

لونجا رياض مؤلفة موسيقية في مقام النهوند (الطبيعي والهارموني) ، واستخدم رياض السنباطي مقام النهوند على درجة النوى وهو ما يسمى مقام فرحفزا ، أستخدم في الخانة الأولى علامة عارضة وهي سي

بيكار ، واستخدم في الخانة الثانية والثالثة عقد النكريز بأستخدام الدو # مثل المازورة 41 والمازورة 51، وكذلك في الخانة الأخيرة أستخدم دو# مثلالمازورة 74 . اما طبيعة بناء الجمل فالتركيب الأيقاعي للجمل يوحي بالسرعة والحركة والنشاط وهذا هو هدف اللونجا ، وكذلك التركيب اللحني للجمل يتناسب مع طابع اللونجا السريع المرح ، وخصوصا التنقلات بين المواضع المختلفة والطبقات الحادة والغليظة واستخدام التألفات مثل بداية خانة التسليم (السطر 23) .

أما بالنسبة لمواضع العزف أستخدم الموضع الأول والثاني والثالث ، ووضع ترقيم كامل لأصابع اليد اليسرى على زند العود ، ونرى أستخدام أسلوب الأصبع الرابع بدل الوتر المطلق ، وهو أسلوب الأتراك في العزف على العود ، فهو يسهل حركة الريشة في اليد اليمنى ويرتبها بشكل أكثر عقلانية ولضمان سلامة العزف بالسرعة المطلوبة مع عدم التنشيز وخصوصا في المناطق الحادة ، حيث ان الريشة العراقية المقلوبة الصاعدة والهابطة بدون استخدام الأصبع الرابع بدل الوتر المطلق تحتاج الى تدريب جيد لآداء القطعة بالسرعة المطلوبة . لذلك تعتبر المدرسة العراقية من اصعب المدارس في العزف .

4. **صفر علي :**



Figure 5 سماعي نهوند صفر علي



Allegretto
4
mf
f
mp
mf
p
mf
f
p
f

سماعي نهنوند من مؤلفات صفر علي ، وقد استخدم قالب السماعي أحد قوالب الموسيقى العربية الآلية وهو تركي الأصل ، وهو عبارة عن مقطوعة موسيقية غاية في الجمال والرزانة ، تتكون من 4 خانات بالأضافة الى خانة التسليم وهي الخانة الأساسية التي تتكرر بعد كل خانة وكل خانة تتكون غالباً من 4 موازير ما عدا الخانة الأخيرة التي تكون مفتوحة المجال في التلحين ، والسماعي يكون دائما على ميزان 8/10 أيقاع سماعي ثقيل ما عدا الخانة الأخيرة التي تكون بميزان وايقاع مختلف ، والسماعي يسمى بأسم المقام الملحن عليه وبأسم الشخص الملحن كما جرت العادة قديماً ، اما لحن السماعي فله قواعد وقوانين سير يجب اتباعها في هذا النوع الكلاسيكي من التلحين ، فالخانة الأولى تدور حول النغمات الخمس الأولى من المقام وتقفل على الغماز لأستعراض خانة التسليم فيما بعد ، وخانة التسليم نستعرض بها المقام بجماليته وحلاوته وبالجمل الموسيقية التي تعبر عن شخصيته ، لذلك تكون أجمل خانات السماعي ويتوقف عليها فهم المقام وتفاصيله وابعاده ، لذا تتكرر بعد كل خانة وتقفل على الدرجة الأساسية ، اما الخانة الثانية تكون بالجنس الثاني من المقام او أحدا افرعه وتحويلاته ، وتقفل على الغماز الذي بدءت منه ، والخانة الثالثة تكون بالدرجات الحادة للمقام وتوضح شخصيته وطابعه على الطبقات الحادة وتقفل على درجة الأوكتاف او على الدرجة الأساسية ، والخانة الرابعة تستعرض المقام بجميع اجناسه وافرعه في الطبقات الحادة والغليظة ضمن نمط مخالف للخانات السابقة وبأيقاع مختلف وطابع مختلف .

وسماعي نهوند لصفر علي فتناول جميع ما ذكرته عن السماعي من ميزان 8/10 وايقاع سماعي ثقيل واسلوب التلحين وطابع المقام ، فأستخدم مقام النهوند (الطبيعي والهارموني) ، وكانت الخانة الأولى في نفس المقام الهارموني وقفلت على درجة النوى (غماز) ، وخانة التسليم استعرضت المقام بحلاوته ،

وفي الخانة الثانية أستخدم مقام نوؤاثر وقفل على درجة النوى (مقام شت عربان) ، والخانة الثالثة استعرض مقام النهوند الهارموني باستخدام سي بيكار في الدرجات الحادة ، ثم أستخدم في المازورة الثالثة مقام النكريز ، وقفل في المازورة الأخيرة على درجة الأوكتاف للمقام ، وفي الخانة الاخيرة كانت على ايقاع فالس 8/3 واستخدم مقام النهوند الهارموني مع بعض الجمل الكروماتيكية والهارمونية ، ثم استخدم جنس صبا النوى ، ثم أستخدم مقام النكريز ومقام النوؤاثر وقفل عليه .

والسماعي وضع لجميع آلات التخت الشرقي ، ويعتبر من القطع التعليمية الأكاديمية الضرورية لأي عازف وخاصةً العود ، فمن خلاله يتعرف على الريشة المصرية الشرقية بأستخدام الفر والفرداش وزحلقة الأصبع ، بالأضافة الى التمكن من مقام النهوند بالموضع الأول والثاني من العزف ، واستنباط جمل لحنية يمكن الأستفادة منها في التقاسيم ومعرفة خط سير مقام النهوند بفروعه وأجناسه المختلفة ، وكيفية التحويل به والعودة اليه .

المدرسة التجريبية العراقية :

1. الشريف محي الدين حيدر : سوف أتناوله بشيء من الخصوصية كمثال للمدرسة العراقية ، ومن أهم مقطوعاته الموسيقية : (ليت لي جناح ، الطفل الراقص)
2. منير بشير : (العصفور الطائر)
3. نصير شمة : (هلال الصبا)

1. الشريف محي الدين حيدر :

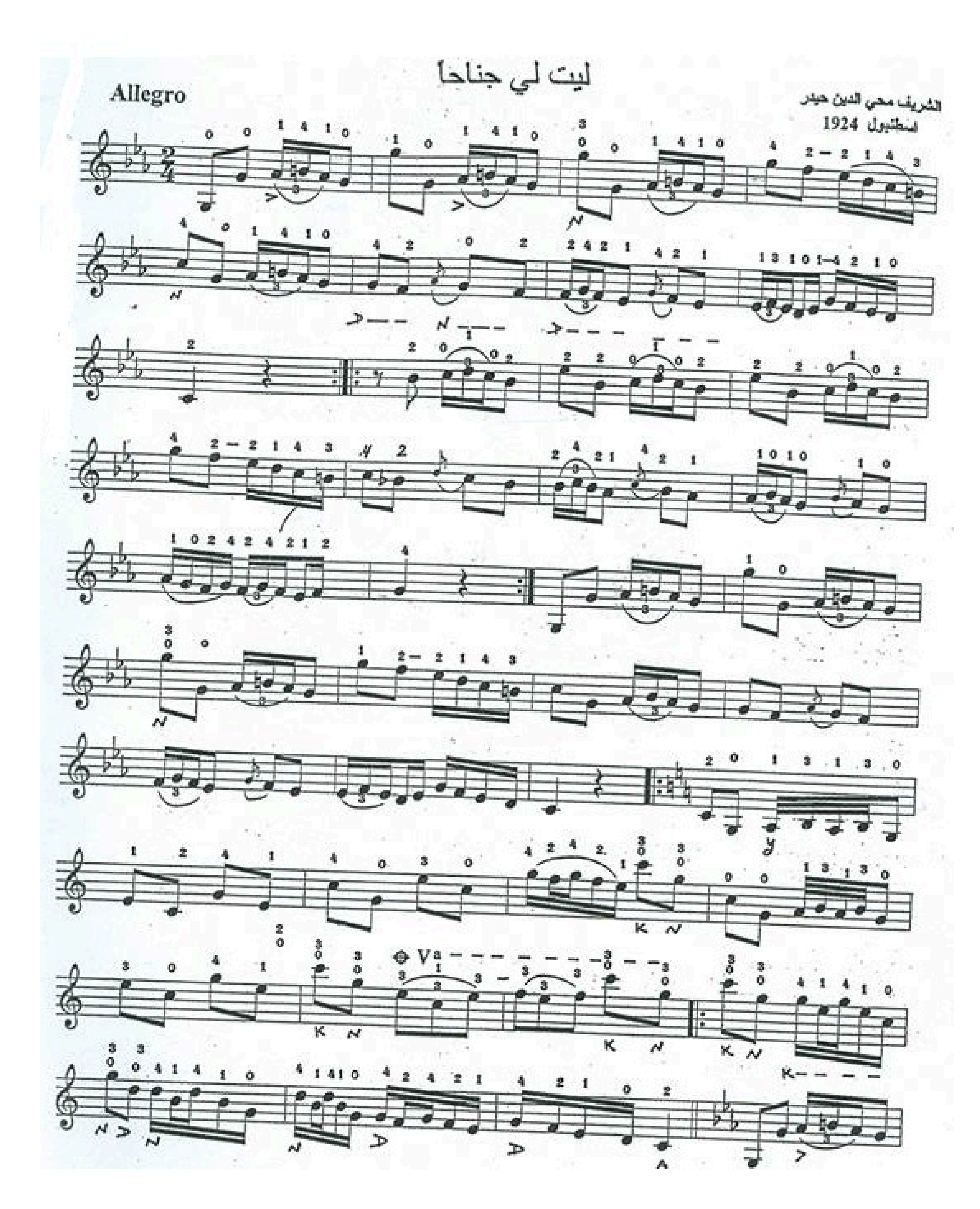
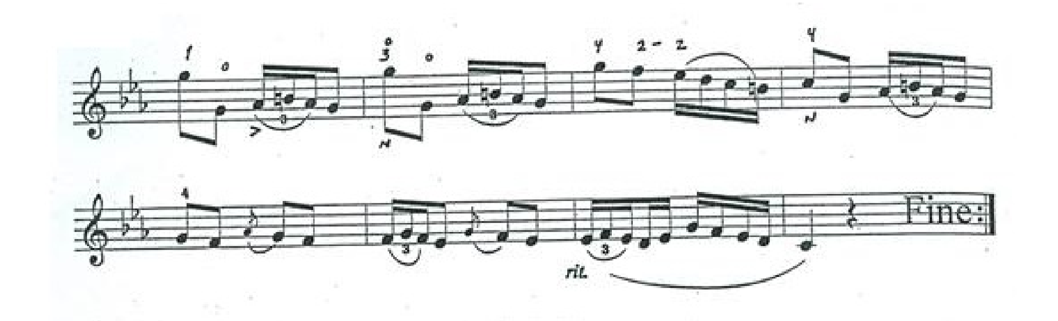


Figure 6 ليت لي جناح



مقطوعة ليت لي جناح من مؤلفات الشريف محي الدين حيدر التي وضعها لآلة العود عام 1924 في اسطنبول ، وهي في مقام النهوند ، وفي ميزان 4/2 ، أستخدم بها الجمل السريعة التكنيكية والتآلفات والقفزات الهارمونية ، وطابع اللحن يدل على المرح والسعادة ، فاسم القطعة يحمل مضمونها ومكوناتها ، ويقول بعض النقاد بأن قطعة ليت لي جناح ليست من وضع الشريف محيي الدين حيدر ، وإنما هي للمؤلف الفرنسي لويس كلاود ديكوين وقد وضعها بالأساس لآلة البيانو وأسماها الوقواق ، وأما دور الشريف فقد كان في إعداد وتنسيق هذه القطعة الموسيقية الفرنسية لتصبح مناسبة لأن تعزف على آلة العود ، ومن الواضح بأن الشريف لم يأخذ الموسيقى فقط وإنما أخذ أيضا إسم القطعة ، فقد أستبدل أسم الوقواق باسم ليت لي جناح الذي له يشير إلى الطيور .

بدء الشريف بمقام النهوند الكبير الذي يكون جنسه الثاني عجم وقفل في المقطع الأول على الدرجة الأساسية لمقام النهوند _ دو ، والمقطع الثاني قفل فيه على درجة الغماز لمقام النهوند_ صول ، اما المقطع الثالث قكان في مقام عجم اي في سلم القريب المباشر للنهوند ، وكان المقطع الأول يعاد بعد كل جملة مثله مثل خانة التسليم في السماعي . وأستخدم الشريف محي الدين حيدر أسلوب التشيللو الملخص بإستخدام الأصبع الرابع كبديل عن الوتر المطلق لضمان ترتيب الريشة الصاعدة والهابطة على طول القطعة ، وهذا الأسلوب يجسد روح المدرسة التركية في العزف ، وكذلك استخدم وضعية العزف الأولى والثانية والثالثة والرابعة ، اي جميع وضعيات العزف على آلة العود (على طول زند العود) .

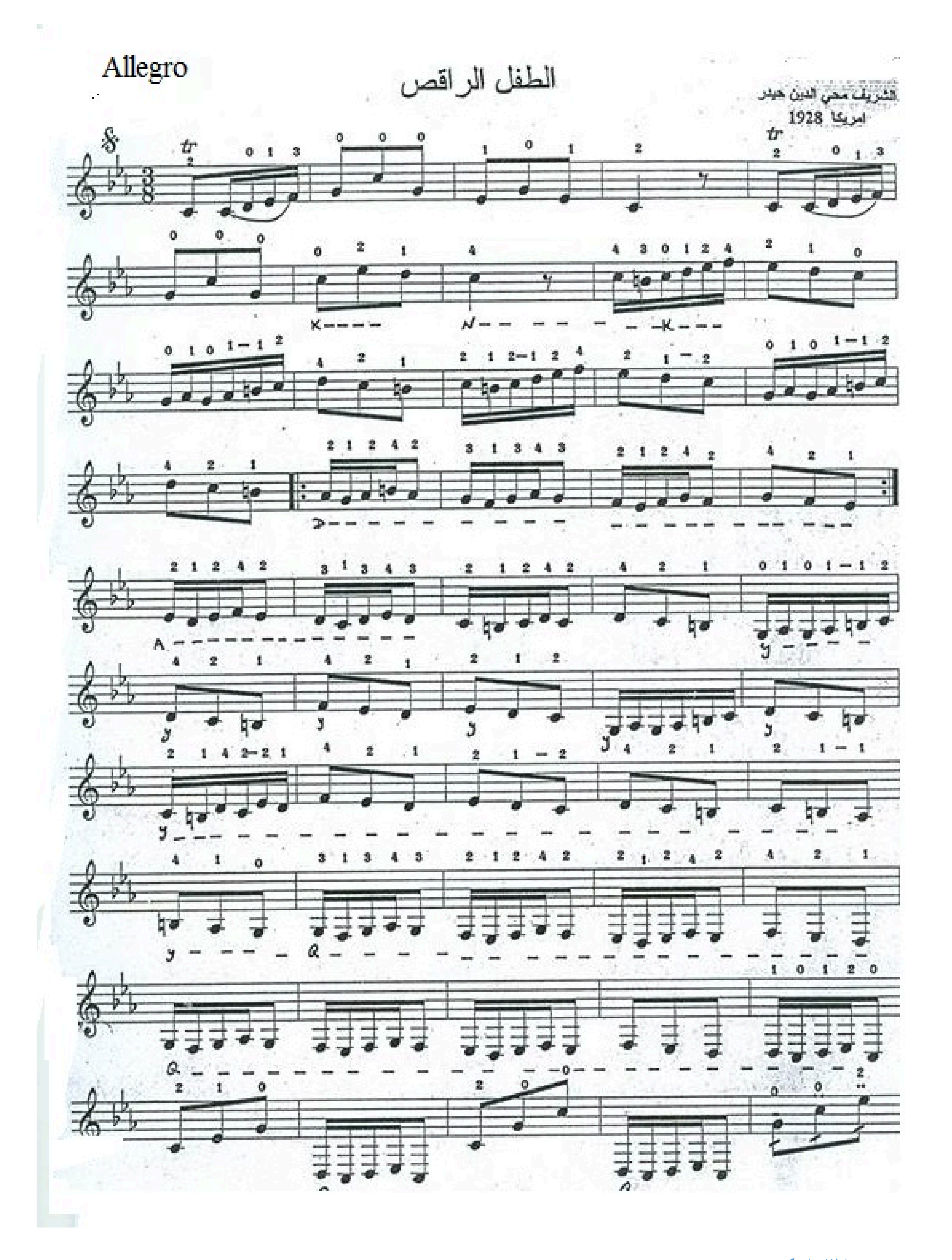
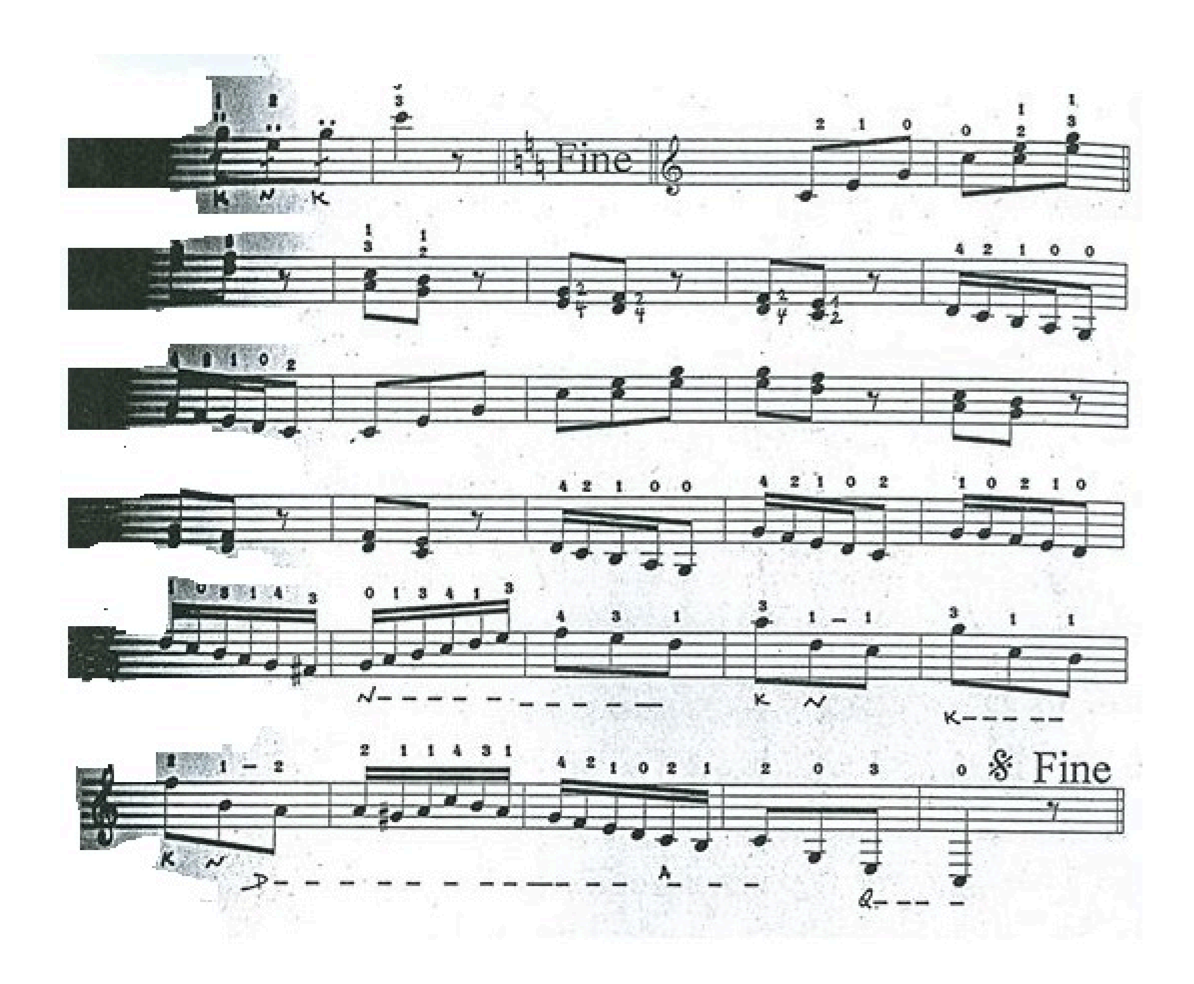


Figure 7 الطفل الراقص



مقطوعة الطفل الراقص من مؤلفات الشريف محي الدين حيدر التي وضعها لآلة العود عام 1928 في أمريكا ، وهي في مقام النهوند (الطبيعي والهارموني) ، وفي ميزان 8/3 ، وتعزف بسرعة Allegro

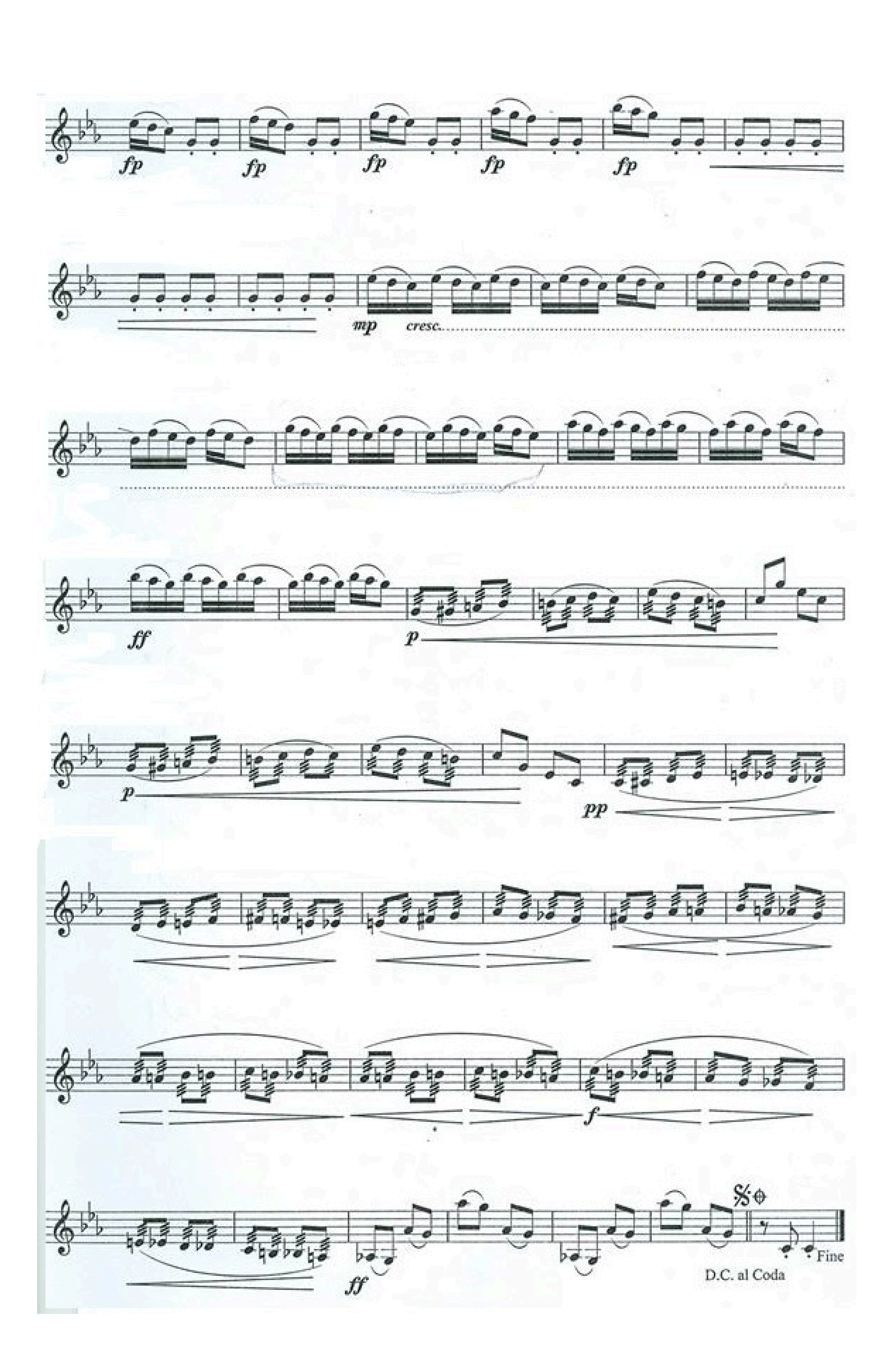
استخدم بها الجمل السريعة التكنيكية والتألفات والقفزات الهارمونية ، وطابع اللحن يدل على المرح والسعادة ، فاسم القطعة يحمل مضمونها ومكوناتها اللحنية ، بدء بمقام النهوند وأستخدم جميع انواع التألفات وخصوصا الثالثة ، واستمر بنفس المقام مع استخدام الحساس (السلم الهارموني) ، وفي المقطع الأخير انتقل الى السلم القريب المباشر للنهوند الأ وهو العجم ، ووضع تألفات ثنائية وثلاثية للعزف على العود ، فأصبح يشابه آلة الجيتار ، فعزف كورد (نغمات رأسية) مثل : الموازير (2_3_4...) من الخانة الأخيرة .

وأستخدم الشريف محي الدين حيدر أسلوب التشيللو الملخص بإستخدام الأصبع الرابع كبديل عن الوتر المطلق لضمان ترتيب الريشة الصاعدة والهابطة على طول القطعة وهو أسلوب المدرسة التركية في العزف ، وكذلك استخدم وضعية العزف الأولى والثانية والثالثة والرابعة ، اي جميع وضعيات العزف على آلة العود (على طول زند العود) مثل : السطر الخامس المازورة 21 ... (أي عزف النغمات على وتر واحد باستخدام جميع مواضع العزف على هذا الوتر) وعدم أستخدام النغمات المطلقة والنغمات في مواضعها الأساسية على الآلة ، وهذا يضمن سرعة العزف وتقليل النشاز وحركات اليدين وخصوصا حركة الريشة الصاعدة والهابطة ، بالأضافة الى تعويد العازف لأستخدام جميع وضعيات العزف على العود واستخدام التكنيك للريشة المقلوبة ببراعة .

2. **منير بشير :**



Figure 8 العصفور الطائر


fp
fp
fp
fp
fp
mp
cresc.
ff
p
p
pp
f
ff
Fine
D.C. al Coda

مقطوعة العصفور الطائر من مؤلفات منير بشير التي وضعها لآلة العود ، وهي في مقام النهوند ، بميزان 4/2 ، وتعزف بسرعة Allegro ، تتميز هذه القطعة بأن أستخدم فيها الريشة العراقية الصاعدة والهابطة بشكل متواصل بدون أستخدام الأصبع الرابع كبديل عن الوتر المطلق ، كما أستخدم فيها التألفات الثلاثية والقفزات الهارمونية والغريب ميلودياً ، كما أستخدم الكروماتك بشكل كبير كما في المقطع الأخير من المقطوعة ، كما استخدم فيها أسلوب الريشة العراقية البحتة من حيث ترقيم الأصابع ووضعيتها أثناء العزف ، وذلك لضمان سلامة النوتات بدون نشاز مع الريشة المقلوبة وأدائها بالسرعة المطلوبة بدون عائق في ترتيب الأصابع وشكل الريشة ، فنستنتج من ذلك ان هذه القطعة تعليمية بحتة ، تعلم دارسي الآلة الريشة المقلوبة العراقية ووضعية اليد اليسرى والأصابع على الزند وبالتالي تخفف من كثر الحركة في العزف ، اما الجانب الأيقاعي الداخلي للقطعة فلم يعطي منير بشير يعطيه الكثير من الأهمية ، لأنه ركز اكثر على السرعة والتكنيك ضمن جميع وضعيات العزف على العود بالريشة المقلوبة وترقيم الأصابع المضمون .

وللتنويه ، أستخدم العراقيين مقامات خالية من أربعاع النغمات مثل مقام النهوند والعجم والكرد وأبتعدوا عن مقام البيات والراست والهزام ، وذلك لسهولة آدائها مع السرعة الفائقة التكنيك العالي وترقيم الأصابع المشابه لآلة التشيلو ، وكذلك سهولة آدائها في جميع وضعيات العزف على العود .

3. نصير شمة :

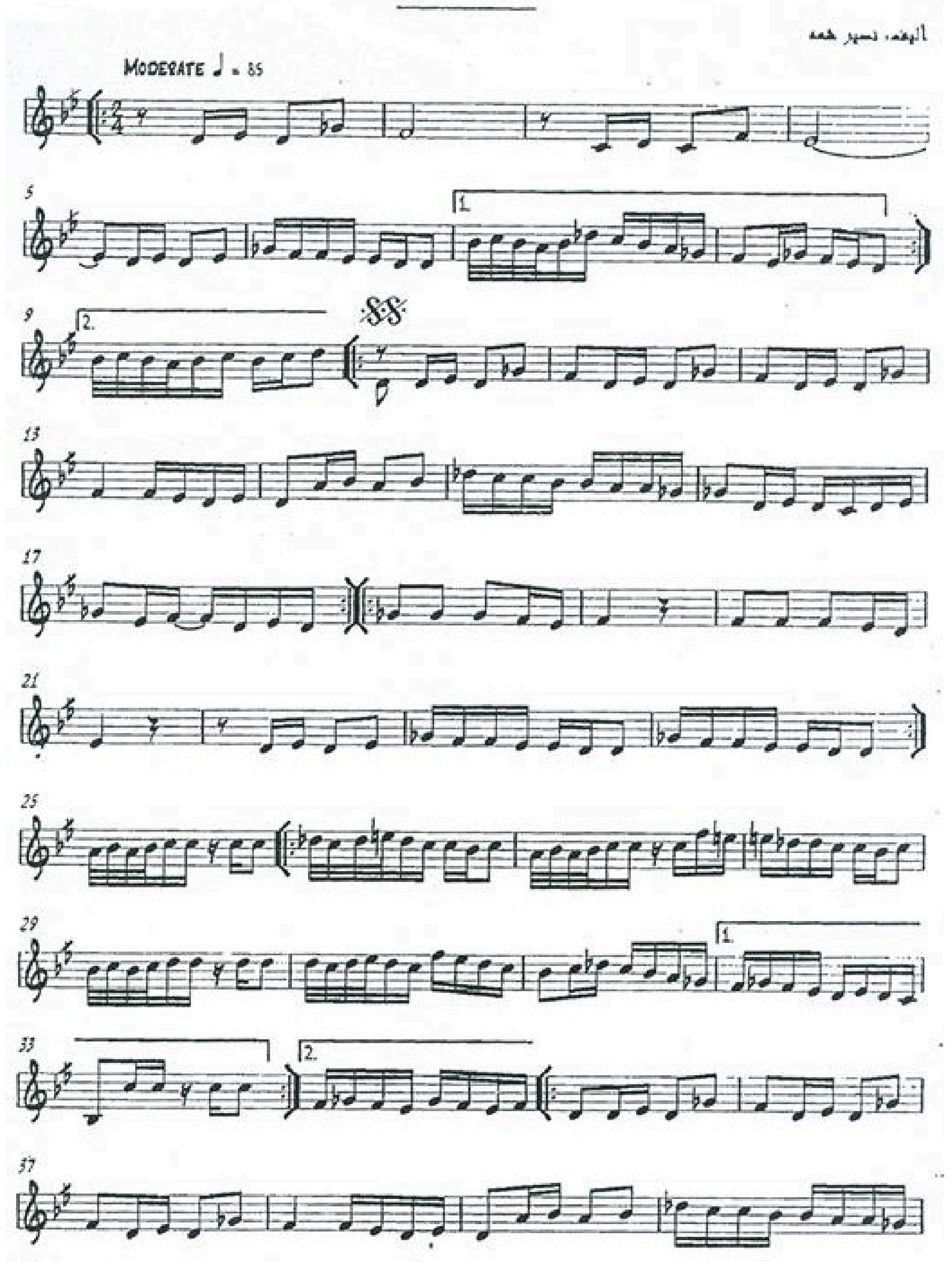


Figure 9 هلال الصبا


FIN

مقطوعة هلال الصبا من مؤلفات نصير شمة التي وضعا لآلة العود ، وهلال هو عبارة عن قالب اقترحه نصير شمة على قوالب الموسيقى العربية (سماعي ، لونجا ، بشرف ، تحميلة ، دولاب) ، وألفها نصير شمة على مقام صبا الدوكا ,في ميزان 4/2 وميزان 4/10 ، وبسرعة Moderate .

أستخدم نصير شمة الريشة الأيقاعية الشرقية بالروح العراقية ، وأستخدم الأشكال الأيقاعية الراقصة التي تخدم ايقاع المقطوعة (الملفوف) ، كما أستخدم مواضع العزف المختلفة على العود وخصوصا وتر الكردان لعزف اللحن الأساسي عليه وصولا الى وضعية العزف الرابعة الحادة جداً ، وهذا يضفي نوعا من الحيوية والجمالية والرشاقة للمقطوعة بالعزف على الطبقات المختلفة .

بدء نصير شمة بمقام الصبا ، ونوع بأستخدام حجاز الدو وبعض النغمات العارضة (الحليات) وكذلك عجم سي بيمول ، وهذه المقامات الفرعية لمقام الصبا والبيات ، وفي المقطع الثاني 4/10 أستخدم مقام البستنكار بالركوز على درجة العراق في المازورة 44، واستخدم جنس راست على النوى في المازورة 51 ، واستخدم مقام بيات الشوري في المازورة 53 .

المدرسة الشامية :

1. عمر نقشبندي : رقصة ستي
2. سيمون شاهين : لونجا كرد
3. فريد الأطرش : توتة

1. **عمر نقشبندي :**

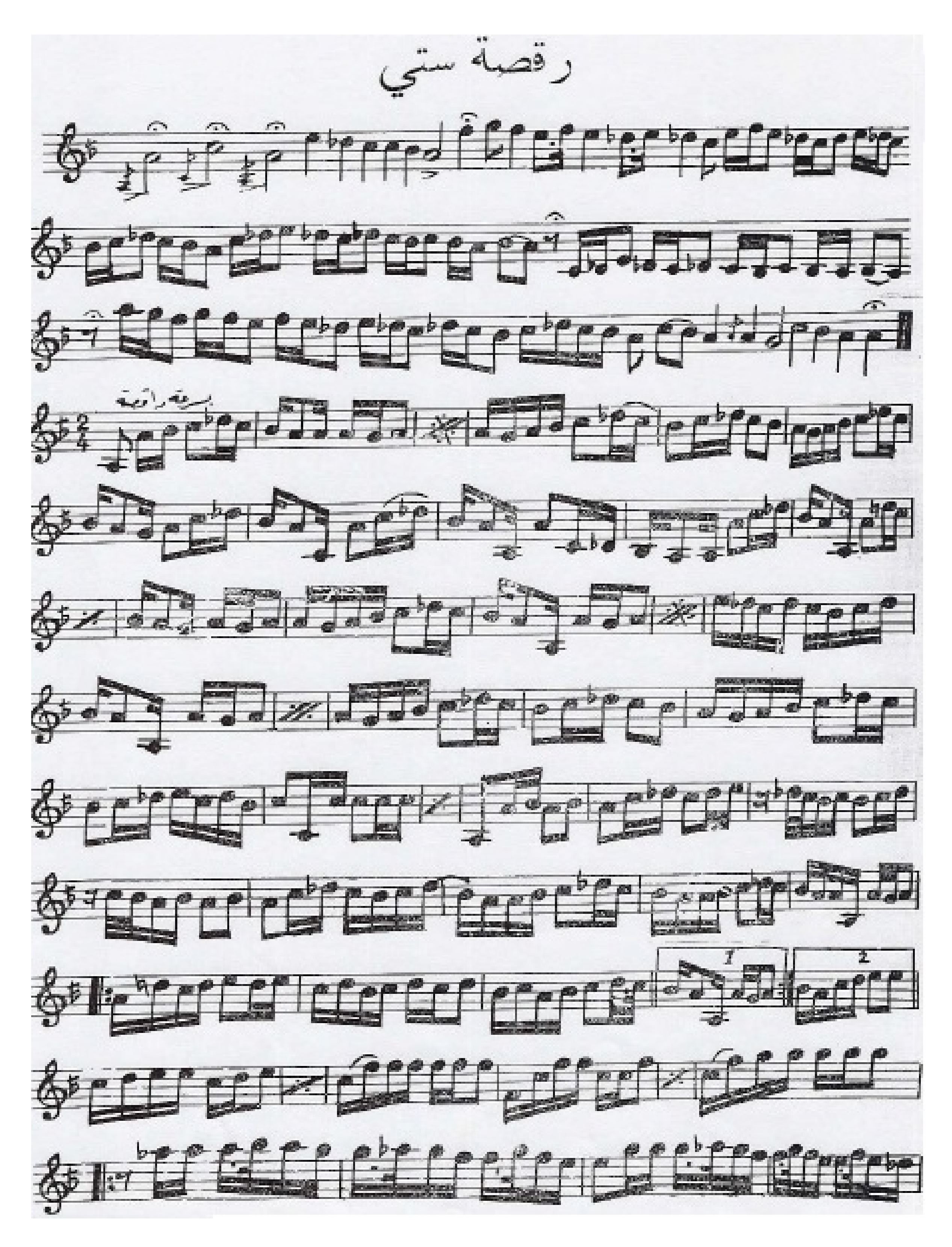


Figure 10 رقصة ستي



رقصة ستي ، قطعة شامية حلبية تعتبر من التراث الشامي القديم التي جددت وأحيت على يد عمر النقشبندي ، وهي رقصة حيوية عذبة فيها الرشاقة والنشاط غاية في الجمال ، حيث ان الرقصة تعتبر من القوالب الموسيقية العربية الشرقية ، تعزف على العود المتفرد ، اي انها مقطوعة موسيقية خصصت لآلة العود مع مرافقة أيقاعية أحيانا ولا يفضل عزفها على أي آلة أخرى لأنها لحنت لآلة العود ولا يمكن توصيل طابعها وجوها العام الا اذا عزفت على العود ، ولحنها مستمد من أسمها ، فتتكون من جمل لحنية راقصة ، يمكن ان ترقص عليها النساء ، لحنت على مقام صبا الحسيني لتوفر امكانية ابراز الريشة الأيقاعية الشامية الحلبية ، وميزان 4/2 ايقاع ملفوف الذي يتناسب مع جو والطابع العام للقطعة الراقصة ، حيث أن الريشة الأيقاعية تعادل ايقاع الملفوف ، ويستخدم بها وتر العشيران المطلق لنبض الدم ، ودرجة الحسيني لنبضة التك ، كما وتظل حركة الريشة الأيقاعية موزعة بنفس الترتيب على طول القطعة يتخللها الفرداش والفر بهدف تحريك وتنشيط اللحن ، كما يظطر العازف هنا الى استخدام عفق

الأصبع على النغمات لصالح ابراز الريشة الأيقاعية واستمرارها ، بحيث لا يضرب العازف جميع النغمات ، بل بملامسة بعض النغمات لصالح ايقاع الريشة ، كما أن اللحن بدأ على النغمات الأولى للمقام وأستمر بجمل لحنية غاية في البراعة والطربية ، وبدأ يصعد تدريجيا وأستخدم في حالة الصعود مقام البيات بعلامة الري بيكار ، وصعد الى النغمات الحادة في المقام وعمل حركة ايقاعية لحنية غاية في البراعة ، وهبط تدريجيا بها الى الغلظ ، كما ان الجمل اللحنية تتكرر ، وهذه من مميزات الرقصة الموسيقية ، حيث تتكرر الجمل اللحنية اكثر من مرة ، وتعاد الجملة الواحدة مرتين او ثلاثة مرات حسب رؤية العازف ، ويمكن ايضا تصنيف هذه القطعة على انها تقاسيم موزونة أيقاعيا ، اي انها أرتجالية اكثر من أنها التزام بالنوتات ، فيمكن للعازف ان يرتجل جمل بنفس طابع القطعة ، وهنا تظهر براعته .

ورقصة ستي تعتبر من القطع الموسيقية الأكاديمية التي يجب ان تدرس لآلة العود ، ولا يمكن آدائها على آلات اخرى ، لأن حركاتها وضعت لآلة العود من ناحية الريشة الأيقاعية والقرار مع الجواب ، وهي مهمة جدا لعازف آلة العود حيث تستخدم فيها جميع مواضع العزف (الأول والثاني والثالث والرابع) بالأضافة الى الريشة الايقاعية الشامية والحركات الأيقاعية في العزف والزخارف والحليات الموقعة ضمن اللحن . وما زالت منتشرة لحد الآن ومشهورة جدا ومطلوبة بشكل كبير وخصوصا في منطقة بلاد الشام ، لأنها تعتبر من الموروثات الثقافية الفلكلورية الموسيقية التي نتعتز ونفتخر بوجودها .

.2 سيمون شاهين :



Figure 11 لونجا كرد



Taslim
3
3
Improvisation Kurd
2
Khana III
3
4
D.S. x1

لونجا كرد من مؤلفات سيمون شاهين الآلية ، حيث أستخدم قالب اللونجا وهو أحد قوالب الموسيقى العربية الآلية ، وهو تركي الأصل ، ويتميز بالرشاقة والحيوية والنشاط حيث يعزف بسرعة فائقة جدا ، و الهدف منه أكساب مهارات العزف والتكنيك للعازف ، فمنه يتعلم العازف اسلوب الريشة السريعة المقلوبة وأسلوب الأصبع الرابع والتكنيك العالي في العزف .

ولونجا سيمون شاهين في مقام كرد الدوكا ، وعلى ميزان 4/2 ، واستخدم خلالها العديد من الأيقاعات فمنها ايقاع الملفوف وايقاع فوكس وايقاع البلدي احيانا ، ولم يلتزم سيمون شاهين بالتقسيم الكلاسيكي للخانات فعمل الخانة الأولى وخانة التسليم والخانة الثانية ثم العودة الى التسليم ثم عاد الى الخانة الأولى باستخدم صيغة التنويعات من الموسيقى الغربية لكن بطريقة اخرى وبأضافات لحنية وايقاعية ، وفي هذه اللونجا أستخدم شاهين الجمل اللحنية الغربية والجمل الكروماتيكية والهارمونية التي تحتوي على تألفات رأسية ومسافات لحنية والقفزات البعيدة ، وكذلك أستخدم جمل شرقية بحتة بشكل حوار موسيقي بين الشرق والغرب ، واستخدم ايضاً الجمل الامقامية ، التي يخرج بها عن المقام ضمن نوتات عارضة وحركة لحنية كروماتيكية غريبة تخرج اللحن عن خط سير المقام الملحن به .

بدأ سيمون شاهين في الخانة الأولى بجنس نهوند النوى وذلك بأستخدامه الحساس فا # ، وبعدها وضع حركة كروماتيكية ، ثم تدرج باللحن صعوداً ، وأستخدم جنس نهوند النوى والعديد من العلامات العارضة مثل سي بيكار في السطر الثاني ، واستخدم جنس كرد النوى ، وصعد الى جواب المقام والطبقات الحادة ، ثم هبط تدريجيا بأستخدام جمل لامقامية فيها الكثير من العوارض والغريب من النوتات ، وقفل على الدرجة الأساسية للمقام ، ثم خانة التسليم أستخدم عجم الدو في أول ثلاثة موازير ، وعاد الى جنس النهوند على النوى ثم أنتقل الى مقام سوزدولار اليكاه بالهبوط تدريجيا ، وأستخدم بعدها مقام سرنديب وقفل على الدرجة الأساسية ، والخانة الثانية أستخدم مقام شهناز ، وفي سطر 44 أستخدم مقام بوسليك

على المحير ثم مقام نكريز على النوى ثم مقام السرنديب وقفل عليه ، وايضا في الخانة الثانية كانت هناك الكثير من العوارض والنغمات الغريبة (لامقامية) ، ثم عاد للتسليم مرة أخرى ، وبعدها عمل أرتجال على نفس الأيقاع ثم عاد الى الخانة الأولى (المقدمة) لكن وضع أضافات أيقاعية وزخرفات لحنية على اللحن الأساسي وستكتات طويلة يلعب بها الأيقاع .

وبالنسبة للأيقاع استخدم في البداية أيقاع الفوكس في الخانة الأولى ، ثم أستخدم ايقاع الملفوف في خانة التسليم ، واستخدم في المازورة العاشرة من خانة التسليم ايقاع مقسوم مع الجملة الشرقية (سوزدولار اليكاه) ، وعاد الى ايقاع الملفوف في المازورة 13 ، ثم أيقاع الفوكس في الخانة الثانية ، ثم نفس الأيقاعات في الأعادات .

واما الريشة فقد أستخدم سيمون شاهين أسلوب الريشة العراقية المقلوبة (الصاعدة والهابطة) مع أمكانية أستخدام الأصبع الرابع بدل الوتر المطلق وهو الأسلوب التركي ، وأستخدم ايضا الريشة الشرقية المصرية في بعض الأجزاء التي يوجد بها جمل شرقية بحتة ، مثل المازورة العاشرة من خانة التسليم ، لذلك نرى أن هذه القطعة جمعت ما بين الأسلوبين المتناقضين في العزف ، أسلوب الريشة العراقية والريشة المصرية .

3. **فريد الأطرش :**



Figure 12 توتة


Andante
dolce
mf
f
3
Allegretto
f
Presto
ff
1.
2.
Fine

مقطوعة توتة من مؤلفات الموسيقار فريد الأطرش الآلية ، وهي في مقام كرد النوى وعلى ميزان 4/4 و4/2 واستخدم ايقاع الوحدة وايقاع الفوكس وايقاع المقسوم وتقسم المقطوعة الى اربعة مقاطع وأجزاء مختلفة عن بعضها في الطابع والأسلوب والفكر الموسيقي ، وهي في غاية الجمال والحرفية الموسيقية حيث يوجد فيها حوار موسيقي بين الجمل الشرقية الطربية والجمل الغربية وفيها تنوع لحني كبير وجمل سؤال وجواب غاية في الأتقان اللحني وجمل هارمونية ، حيث نرى وجود الأسلوب الشرقي في التلحين والأسلوب الغربي وذلك ضمن اجزاء القطعة ، ولذلك نرى انها شاملة لأسلوب الريشة المصرية والريشة العراقية ، مثل استخدام الريشة الهادئة المعبرة من البداية الى المازورة العاشرة ، حيث توجد الجملة الشرقية التي نستخدم مها الريشة الشرقية المصرية ، هذا يعبر عن حوار موسيقي بين الجمل وبين الريشة ، لذلك فتتجسد في هذه المقطوعة جميع مدارس العزف على آلة العود .

بدأ فريد الأطرش بالمقطع الأول بمقام الكرد وأستخدم مقام النكريز على الراست ، ثم أنتقل الى مقام الراست على الراست في المازورة العاشرة ، ثم هبط تدريجيا على مقام الكرد ليبطىء ويقفل على درجة اليكاه الدرجة الأساسية للمقام ، وأستخدم في هذا الجزء ايقاع الوحدة ، وفي المقطع الثاني أستخدم مقام النهوند على الراست بأستخدامه الحساس سي بيكار ووضع العديد من العلامات العارضة المعروفة لمقام النهوند وهي المي بيكار ، ثم يبطىء تدريجيا في نهاية المقطع ليقفل على الدرجة الأساسية للمقام مع مدة طويلة للتمهيد للمقطع الثالث وأستخدم في هذا المقطع ايقاع فوكس ، ثم استخدم في المقطع الثالث مقام النهوند بجمل سريعة مشابهة للونجا وقفل على مقام النهوند ، واستخدم في هذا المقطع ايقاع الفوكس لكن بشكل سريع ، وفي المقطع الرابع بدء بشكل ايقاعي بأستخدام ايقاع شفتتلي المستخدم في المواويل غالباً ، وأستخدم مقام الكرد في الطبقات الحادة والغليظة ضمن حوار موسيقي بين هذه الطبقات المختلفة ، ثم أستخدم مقام بيات تالنوى في المازورة 14 حتى المازورة 32 وذلك ضمن ايقاع شفتتلي وايقاع الملفوف الذي يتميز بالرشاقة والحيوية والنشاط ، ثم يعود الى مقام الكرد في المازورة 35 ، في الجزء الأخير من

المقطع الرابع وهذا الجزء أسرع من باقي الأجزاء فهو يشابه سرعة اللونجا ضمن أيقاع الفوكس ، ويقفل على الدرجة الأساسية للمقام لكن على الأوكتاف العالي (صول 4) ، لذلك تستخدم جميع وضعيات العزف على العود وتستخدم الريشة العراقية الصاعدة والهابطة والريشة المصرية التي تتميز بالفر والفرداش وزحلقة الأصبع ، لذلك تعتبر هذه المقطوعة من متطلبات الدراسة لعازف آلة العود لما فيها من حوار موسيقي بين الأسلوبين العراقي والمصري ، وأسلوب الريشة وحركة الأصابع وأعطاء كل مقطع أحساسه وطابعه الخاص به .

الفصل الرابع

النتائج والتوصيات

بناءاً على ما تم تداوله وشرحه عن المدارس الموسيقية الشرقية في العزف على آلة العود وهي المدرسة المصرية والعراقية والشامية ، من حيث أهم روادها وحياتهم الموسيقية وأعمالهم الفنية والتي شكلت بدورها أساليب وطابع العزف لكل مدرسة وطابع التأليف والتلحين ، وبناءاً على تحليل مقطوعاتهم الموسيقية لمعرفة أسلوب العزف من ناحية الريشة والأصابع وترتيبيها ، نستنتج ونستخلص اجابات واضحة وسليمة عن أسئلة البحث :

السؤال الأول : كيف وصل العود بشكله النهائي من حيث الصناعة والأداء الى عصرنا الحالي ؟

مر العود بالعديد من العصور ، بدءاً من صناعته واكتشافه منذ اكثر من 5000 عام ، حيث مر بالعديد من مراحل التطور في الشكل والصناعة بداية من عصر لامك بن متوشاح بن محويل بن عياد بن اخنوخ بن قايين بن آدم وعصر نوح عليه السلام والنبي داود والفراعنة والبابليين والسومريين والأكديين والإغريق والفرس والعرب والهند والصين واليابان والأوروبيين الأندلسيين حتى وصل بشكله النهائي الى عصرنا هذا ، فاستخدمت الحضارة الفرعونية القديمة العود ذو الرقبة القصيرة والطويلة ، وكذلك في الحضارة الأشورية والبابلية امتاز بكثرة دساتينه ، وكذلك ظهر في الهند وبلاد الفرس أشكال من العود يتميز برقبته الطويلة المستقيمة الضخمة وكذلك الحال في الصين واليابان ، الى ان انتقل العود الى الحضارة العربية الاسلامية ومن أهم ما استحدث في ذلك العصر هو تسوية أوتار العود حيث اتبع العرب التسوية الفارسية ، فصار الوتر الغليظ من أعلى والحاد من أسفل وما زالت هذه التسوية تستعمل الى الآن ، ثم نقل العرب العود الى الأندلس وأوروبا وكان زرياب نجم أعلام الموسيقى في دولة الأندلس والذي اضاف الوتر الخامس الى العود . ومن خلال جميع هذه الحضارات تغيرت مقاسات اجزاء العود والخشب المستعمل

في الصناعة ، وكذلك الأوتار كانت تصنع من شعر الخيل ووبر الحيوانات وحديثا أستخدم المعدن في صناعة الأوتار ، وكذلك الريشة(المضرب) كان تصنع من قرن الغزال ومن الخشب أحياناً ، وحديثاً أستخدم البلاستك في صناعتها ، وكذلك عدد الأوتار تزايد بشكل تدريجي عبر العصور حتى وصلت عدد الأوتار في العصر الحديث الى 6_8 أوتار ، لذلك فقد تطورت صناعة العود تدريجياً عبر العصور من ناحية الشكل (الصناعة) ، ومن ناحية الأداء (العزف) وأصبح لها مناهج علمية وطرق تدريس خاصة بها ، وذلك ضمن منهجية معينة اتبعت لأسلوب وطابع العزف في كل منطقة .

السؤال الثاني : ما هو تاريخ آلة العود عبر الحضارات بالتسلسل من القديم الى الحديث ؟

يعتبر العود من اقدم الآلات الوترية التي استخدمها الإنسان ، يعود تاريخ آلة العود الى اكثر من 5000 عام ، حيث وجد المؤرخون أثارا ونقوشا تدل على وجود هذه الآلة واستخدامها ، وقد اختلف المؤرخون حول بداية صناعتها ومنشأها الأول ، فمنهم من يرجع صناعتها نوح عليه السلام والنبي داود وقايين بن آدم وفيثاغورث وافلاطون والى ملوك الفرس والفراعنة المصريين ، والسومريين والأكديين والبابليين ، لكن ما أجمع عليه الكثير من المؤرخين أن الفيلسوف أبا نصر الفارابي هو المخترع الأول لآلة العود ، ووجد واستخدم في جميع الحضارات القديمة تدريجيا وصولاً الى العصور الحديثة ، ومن الحضارات التي استخدمت العود ، الحضارة المصرية الفرعونية والحضارة البابلية والأشورية والحضارة الفارسية وفي الحضارة الهندية ، والصينية ، والإغريقية اليونانية ، والعربية الإسلامية ، والأندلسية الأوروبية ، وصولاً الى عصرنا الحديث ، وجميع هذه الحضارات استخدمت آلة العود في المناسبات الدينية والثقافية والاجتماعية وفي العزف الجماعي والمنفرد ، كما كانت بداية لتطور الموسيقى بشكل عام في معظم الحضارات ، ومن خلالها تم اكتشاف وصنع آلات جديدة .

السؤال الثالث : كيف نشأت المدارس الموسيقية في العزف على آلة العود ؟

وفي العصر الحديث بدأ ظهور العديد من الماهرين في العزف على آلة العود في جميع المناطق ، وفي كل منطقة وجد رواد برعوا في استخدام آلة العود الذين شكلوا بجموعهم وأسلوب عزفهم وأدائهم وطابعهم في العزف والتلحين مدارس متخصصة في العزف على آلة العود لها مناهجها وطرقها في التدريس والعزف والأداء ، ولها خصائصها ومميزاتها التي تميزها عن غيرها من المدارس ، وفي الدول العربية ظهرت المدرسة التقليدية الكلاسيكية الشرقية المصرية التي تتسم بطابع الشجو والتطريب والالتزام ، والمدرسة التجريبية العراقية الحديثة التي تتسم بطابع الوصفية والتعبيرية وتطبيق التقنيات الغربية .

السؤال الرابع : ما هي أهم مدارس العود في الشرق الأوسط ومن هم أشهر روادها ؟

من أشهر مدارس العود في الشرق الأوسط هي المدرسة التقليدية الكلاسيكية الشرقية المصرية والمدرسة التجريبية العراقية والمدرسة الشامية ، ومن أهم وأشهر رواد المدرسة المصرية : رياض السنباطي ، محمد القصبجي ، أمين المهدي ، صفر علي ، محمد عبد الوهاب ، عبد الفتاح صبري ، وعبد المنعم عرفة ، ومن أهم وأشهر رواد المدرسة العراقية : الشريف محي الدين حيدر الذي يعتبر مؤسس هذه المدرسة العريقة والأب الروحي لها ، وجميل بشير ، ومنير بشير ، ونصير شمة ، وسلمان شكر ، وغانم حداد ، وعادل أمين خاكي ، وروحي الخماش ، ومن أهم وأشهر رواد المدرسة الشامية عبد الرحمن جبقجي ، عمر النقشبندي ، فريد الأطرش من سوريا ، ومارسيل خليفة ، شربل روحانا ، فريد غصن من لبنان ، وطارق الجندي من الأردن ، وسيمون شاهين ، ثلاثي جبران ، أحمد الخطيب من فلسطين .

السؤال الخامس : ما هي خصائص المدرسة الكلاسيكية المصرية في العزف على آلة العود وطابعها؟

وصفت هذه المدرسة بطابع الشجو والتطريب والالتزام ، ومن النقاد لهذه المدرسة من قالوا أنها لا تستخدم جميع مواضع العزف على الآلة ، ولا تستغل جميع مساحات العود ، وتقتصر على موضع أو موضعين في اليد اليسرى وتستخدم الأوتار الحرة كثيراً بدل من الأصبع الرابع (الخنصر) ، تستخدم الريشة الشرقية الطربية البحتة التي تعتمد على الفر والفرداش والزحلقة ، كما ان اسلوب التلحين يعتمد على الجمل الشرقية الموزونة البعيدة عن السرعة والتكنيك الحركات الغربية . ومن أهم خصائص ومميزات المدرسة الكلاسيكية المصرية :

1. انتهجت طابع التطريب والالتزام والشجو والتمسك بالقوالب الموسيقية الآلية تركية الأصل .
2. الجمل الموسيقية الرزينة الطربية ويتضح ذلك في التقاسيم بشكل كبير ، التي تبتعد كل البعد عن التكنيك والريشة السريعة .
3. عدم استخدام جميع مواضع العزف والمساحات على العود والاقتصار على الموضع الأول ، وعدم استخدام الأصبع الرابع ، فهي بعيدة عن التكنيك والريشة المقلوبة السريعة .
4. اهتمت بالموسيقى الغنائية بشكل أكبر من الموسيقى الصرفية الآلية .
5. استخدام المقامات الأساسية والإيقاعات العربية الشرقية .

السؤال السادس : ما هي خصائص المدرسة التجريبية العراقية في العزف على آلة العود وطابعها ؟

وصفت هذه المدرسة بطابع الوصفية والتعبيرية وتطبيق التقنيات الغربية ، حيث تتميز بالتعبير والابتعاد عن الطرب ، أي بالتركيز على البعد الانساني العميق وليس المتعة فقط ، وبالتقنية العالية في الريشة وبعلميتها وأساليبها المتطورة التي تمتاز بالدقة والنقاء والخفة والإتقان ، وباستخدام أصابع اليد اليمنى بدلا من الريشة ، وأصابع اليد اليسرى بطريقة فائقة الرشاقة والمرونة ، مستغلة جميع المواضع في العود ،

كما ان استخدام الصمت كجزءِ من الموسيقى ، والتأمل في التقاسيم والارتجال في التأليف هي من ميزات المدرسة العراقية ، التي عمدت إلى التكنيك والتأمل والفكرة وتقديم العود من وراء التخت ، وأدت المدرسة العراقية إلى أن غدا العود آلة صولو .

ومن أهم خصائص ومميزات هذه المدرسة :

1. أثبتت مدرسة الشريف حيدر أن آلة العود تستطيع القيام بدور تعبيري عميق سواء بشكل منفرد أو العزف مع الاوركسترا .
2. عملت على جعل التقاسيم تتعدى حدود التطريب الى أفاق تعبيرية ارقى .
3. امتازت هذه المدرسة في إرساء قواعد جديدة لمدرسة العود لها ملامحها الخاصة ذات التكنيك العالي المستوى .
4. الاختلاف في دوزنة اوتار العود وتسمية اوتاره .
5. اعتمدت مدرسة الشريف السماعيات والبشارف والقطع الموسيقية التي ألفها الفنان الشريف محيي الدين حيدر ذات التكنيك العالي منهجاً لها مبتعدة عن فن التلحين الغنائي ، بخلاف المدرسة المصرية التي جعلت من آلة العود وسيلة للتطريب ومبتعدة عن التكنيك الذي لا ينسجم مع طبيعة التلحين الغنائي العربي .
6. اهتمت مدرسة الشريف بآلة العود بالدرجة الاولى ثم بالعلوم الموسيقية الاخرى .

السؤال السابع : ما هي أوجه الشبه والاختلاف بينهما من حيث طابع وأسلوب العزف ؟

أوجه الشبه بين المدرستين انهم يألفون قطع موسيقية آلية بعضها تكون خاصة لآلة العود ، ويألفون أيضا القوالب الآلية العربية مثل السماعي واللونجا والبشرف والدولاب لكن كل منهم بطرقه الخاصة في التلحين وأسلوبه في العزف ، وهناك وجه شبه أخر هو أن محمد عبد الوهاب اتبع طرق تجديدية في العزف والتلحين تظهر جليا في بعض قطعه الآلية التي كسرت قواعد الالتزام بالقالب معين وخط سير معين في التأليف والتلحين للقوالب الآلية ، وأضاف العديد من التكنيكات والحركات الغربية ولم يلتزم بكلاسيكية العزف والتلحين ، وهذا هو الأساس الذي تقوم عليه المدرسة العراقية التي تميزت بالثورة على تقاليد الكلاسيكية الشرقية وكسر التقييد من رتابتها وإعطاء المجال للإبداع والتفكير والتعبير .

أوجه الاختلاف بين المدرستين كثيرة جدا ولا تحصى ، فنحن امام خطين متوازيين لا يلتقيان ، فكل مدرسة لها اسلوب خاص مناقض لأسلوب المدرسة الأخرى و عكسه تماما ، وكذلك في الطابع وفي أساسيات وتكنيك العزف واستخدام الريشة والأصبع ، فالمدرسة المصرية وصفت بطابع الشجو والتطريب والالتزام وجعلت من آلة العود وسيلة للتطريب ومبتعدة عن التكنيك ، بينما المدرسة العراقية وصفت بطابع الوصفية والتعبيرية وتطبيق التقنيات الغربية بالتركيز على البعد الانساني العميق وليس المتعة فقط ، اما من ناحية أسلوب التلحين والتأليف ، فتميزت المدرسة المصرية بالجمل الموسيقية الرزينة الطربية ويتضح ذلك في التقاسيم بشكل كبير ، التي تبتعد كل البعد عن التكنيك والريشة السريعة ، وأتبعت أسلوب النغمة الطويلة والإيقاع البطيء والغنائية في الموسيقي ، كما أنها اهتمت بالموسيقى الغنائية بشكل أكبر من الموسيقى الصرفية الآلية ، بينما المدرسة العراقية أتبعت في التأليف الحس الفني الصادق والفكرة العميقة والمرهفة والصمت والتأمل والارتجال ، كما عملت على جعل التقاسيم تتعدى حدود التطريب الى أفاق تعبيرية ارقى ، كما أنها لاءمت حركة الأصابع مع انسياب وتوافق الألحان ، واتسمت

الحان هذه المدرسة بالحيوية والرشاقة والسرعة والقدرة العالية على التعبير ووصف الأحداث والمشاهد التي توصفها القطع الآلية ، مثل العصفور الطائر وليت لي جناح فأسمها يدل على مدلولها ، والمحلل لهذه الأعمال يجد فيها عمقاً روحياً وتعبيرياً جميلاً قادراً على إنعاش الذهن والحواس وقادراً على خلق آفاق وأفكار جديدة ، وأنها ايضا تكنيكية تعتمد أسلوب الحركة السريعة وأنها تشيع البهجة والسرور.

أما من ناحية أساسيات وأسلوب الريشة والأصابع في العزف ، فالمدرسة المصرية لا تستخدم جميع مواضع العزف والمساحات على العود وتقتصر على موضع أو موضعين في اليد اليسرى وتستخدم الأوتار الحرة كثيراً بدل من الأصبع الرابع لأنه ضعيف بطبيعته ، فهي بعيدة عن التكنيك والريشة المقلوبة السريعة واستخدمت الريشة النازلة بكثافة ، أي العزف بحالة الهبوط فقط ، وتتميز بالرش والفرداش والزحلقة ، حيث تستخدم الريشة الشرقية الطربية بدون أي تنويع في استخدامها ، بينما في المدرسة العراقية تتميز بالتقنية العالية في الريشة وبعلميتها وأساليبها المتطورة التي تمتاز بالدقة والنقاء والخفة والإتقان ، وتقنية مواضع الأصابع المتداخلة ، والريشة المقلوبة والعلامات المزدوجة ، وباستخدام أصابع اليد اليمنى بدلا من الريشة ، وأصابع اليد اليسرى بطريقة فائقة الرشاقة والمرونة ، تؤدي إلى عزف الأوضاع المختلفة بشكلٍ غير مألوف ، مما يؤدي إلى إصدار أصوات شبيهة بصوت آلة الجيتار أو البزق أو البيانو مثلاً ، نلاحظ التداخل المعقد بين الأصوات العليا والسفلى ، وتداخل الأشكال الإيقاعية في الريشة بطريقة تكمن فيها صعوبة الأداء الموزون بالسرعة المطلوبة ، فاستخدمت الريشة الصاعدة والهابطة المقلوبة بشكل دائري سريع ينسجم مع طابع مؤلفاتهم ، وكذلك الأصبع الرابع بدل من الوتر المطلق ووضعت له التمارين والسبل الأنسب لتقوية هذا الإصبع لأنه ضعيف بطبيعته ، وذلك لسهولة أداء المقطوعة بالسرعة المطلوبة وتقليل النشاز وحركات الأصابع لذلك استخدموا المواضع الأربعة في العزف بدل من الأوتار المطلقة لتقليل الحركة في الأصابع والحركة في الريشة وبالتالي أداء السرعة المطلوبة مع نغمات صافية .

السؤال الثامن : كيف كان أسلوب وطابع المدرسة الشامية في العزف ؟

في الحقيقة لا توجد أساليب جديدة وطابع جديد ابتكرته هذه المدرسة في العزف على آلة العود ، فهي اقتبست أساليب ومبادئ المدرستين الأساسيتين في الشرق الأوسط ، وهي المدرسة الشرقية المصرية والمدرسة العراقية ، وجمعوا ما بين الأسلوبين في العزف ، فأتبعوا أسلوب وطابع التطريب والالتزام الذي انتهجته المدرسة المصرية ، وأسلوب التجديد الذي يحتوي على فكرة ويقدم مضمون وطابع التعبيرية والوصفية الذي انتهجته المدرسة العراقية ويظهر جلياً في مؤلفاتها لآلة العود ، فمن العازفين في المدرسة الشامية من أتبع المدرسة المصرية ومنهم من تبع المدرسة العراقية ومنهم من جمع ما بين الأسلوبين في العزف ، وبحكم الموقع الجغرافي لبلاد الشام ولعاداتهم وتقاليدهم وموروثاتهم نرى أن نسبة كبيرة من العازفين لآلة العود يميلون الى المدرسة الشرقية والى كلاسيكية العزف وطابع التطريب ، اكثر من التكنيك وطابع الوصفية كما في المدرسة العراقية ، لذلك نرى أن المدرسة الشامية أقرب الى المدرسة المصرية بشكل أكبر من المدرسة العراقية ، وفي الواقع لا يوجد فرق كبير بين المدرستين الشامية والمصرية من الناحية التقنية والتكنيكية ، أما من الناحية الروحية فالفرق باستخدام الموروث لكلا المدرستين ، وفي القرن الأخير أصبح الحديث عن المدرسة الشامية يشير بشكل أو بآخر إلى المدرسة المصرية لأنها أخذت منها الكثير ، لذا أرى أن تميز المدرسة الشامية المصرية بالتركيز على الطربية والغنائية أكثر من التعبير والتصوير والتقليد الصوتي لمظاهر الطبيعة التي تميزت بها المدرسة العراقية ، كما ركزت على التريمول (الرش) في الريشة والعزف المتواصل ، واستخدمت الريشة النازلة بكثافة ، أي العزف بحالة الهبوط فقط بينما المتعارف عليه هو حالتي الهبوط والصعود معا في جميع الآلات العالمية التي تشبه العود .

التوصيات

بناءاً على ما تم دراسته وشرحه خلال البحث عن المدارس الموسيقية في العزف على آلة العود وتاريخ هذه الآلة العرقية وتطورها عبر الحضارات ، وبناءاً على شرح وتفصيل المدارس الثلاثة الأساسية وهي المدرسة المصرية والمدرسة العراقية والمدرسة الشامية وما سرد عن طابعها العام وأساليب عزفها وأدائها وأساليب التلحين المتبعة ، التي تبينت من خلال سيرة حياة أهم روادها وأعمالهم الموسيقية والفنية التي تشكل نواة تأسيس هذه المدارس ، ومن خلال تحليل معمق للعديد من مؤلفاتهم وقطعهم الموسيقية التي بينت أوجه الشبه والاختلاف بين المدارس في تكنيك العزف وأسلوب وطابع القطع (التلحين) ، فانني أوصي بالعديد من النقاط والملاحظات يجب اخذها بعين الاعتبار لدارسي آلة العود ولمدرسيها خاصة والمؤلفين لمناهج هذه الآلة ودراساتها وكتبها ومقالاتها :

1. زيادة عدد البحوث والكتب والمؤلفات التي تتكلم عن آلة العود وتاريخها وتطورها من حيث الصناعة والأداء .
2. البحث بشكل موسع وبشكل دوري عن تقنيات العزف على آلة العود ، حيث مع تقدم الزمن تظهر تقنيات جديدة وحديثة في العزف يجب ان تدرس بشكل دقيق وتدرج ضمن مناهج التعليم .
3. زيادة عدد البحوث والكتب التي تتناول المدارس الموسيقية في العزف على آلة العود في العالم ، مثل المدرسة التركية والمدارس الأوروبية .
4. تقصي البحث بشكل كبير ودقيق عن المدرستين الأساسيتين في العزف على آلة العود وهما المدرسة المصرية والمدرسة العراقية ، وتوضيح الاختلاف الشديد بين الأسلوبين في العزف من ناحية التكنيك والاختلاف في الريشة وايضا في وضع الأصابع ومواضع العزف على العود .

5. تنقيح دوري لمناهج تعليم آلة العود ، بحيث أنها بحاجة ماسة الى التصنيف والترتيب ، وذلك ليتمكن دارس الآلة من فهم المدارس الموسيقية في العزف وفهم طابع وأسلوب العزف لكل منها ، وتطبيق ذلك عملياً على العود ، بحيث يجب ان يحتوي المنهاج على قطع آلية للمدرسة المصرية مزودة بتمارين تكنيك للتدريب على الريشة الشرقية ، وكذلك يجب ان يحتوي على قطع آلية للمدرسة العراقية مزودة بتمارين تكنيك للتدريب على الريشة المقلوبة الصاعدة والهابطة ، وتمارين الأصابع للتعود على المسافات التي تتطلبها القطع العراقية ، وهنا يأتي دور الأستاذ في كيفية شرح أسلوب العزف العراقي وأسلوب العزف المصري ويظهر ذلك للطالب اختلاف كبير في طرق العزف وفي طابع كل أسلوب .
6. عمل بحوث ومقالات وكتب عن آلات شرقية أخرى مثل القانون الناي وغيرها ، وتوضيح تاريخها وتطورها وتقنيات العزف عليها والمدارس الخاصة بها وأهم وأشهر روادها .
7. عمل بحوث عن دور العود في الموسيقى العربية بشقيها الآلي والغنائي ، ودور العود في التلحين وفي التخت الشرقي .

قائمة المراجع :

الشريف محي الدين حيدر وتلامذته .العراق :دائرة الفنون الموسيقية.

العود العربي بين التقليد والتقنية .(1999) .دار الشؤون الثقافية العامة .

مجلة الأندلس .(2011) .تاريخ آلة العود *.نظمي يوسف سلسع* .

1.alnodom.com. (n.d.)

2.ar.wikipedia.org. (n.d.)

3.www.aawsat.com. (n.d.)

4.www.albaath.news.sy. (n.d.)

5.www.albasrah.net. (n.d.)

6.www.alkhaleej.ae. (n.d.)

7.www.almadasupplements.com. (n.d.)

8.www.alsahmnews.com . (n.d.)

9.www.amukhtar.com. (n.d.)

10.www.arab-ency.com. (n.d.)

11.www.arabianmusic.wordpress.com. (n.d.)

12.www.arabianmusic.wordpress.com. (n.d.)

13.www.arabicmusicarchives.com. (n.d.)

14.www.arabmusicmagazine.com. (n.d.)

15.www.araboudhouse.com. (n.d.)

16.www.discover-syria.com. (n.d.)

17.www.diwanalarab.com

18.www.dorar-aliraq.net. (n.d.)

19.www.elaph.com. (n.d.)

20.www.elcinema.com. (n.d.)

21.www.gololy.com. (n.d.)

22.www.iraqihome.com. (n.d.)

23. www.khalid-mohammad-ali.com. (n.d.). آلة العود .خالد محمد علي .

24.www.marafea.com. (n.d.)

25.www.matarmatar.com. (n.d.)

26.www.mawaly.com. (n.d.)

27.www.naghamate.jimdo.com. (n.d.) تاريخ آلة العود .

28.www.safsaf.org. (n.d.)

29.www.sama3y.net. (n.d.)